

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

Las parodias dramáticas de *Don Juan Tenorio* en el siglo XIX

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sook-Hwa Noh Kang

Directora

Ángela Ena Bordonada

Madrid, 2016

TESIS DOCTORAL

**LAS PARODIAS DRAMÁTICAS DE
DON JUAN TENORIO EN EL SIGLO XIX**

SOOK-HWA NOH KANG

DIRECTORA DE TESIS: ÁNGELA ENA BORDONADA

Departamento de Filología Española II

Universidad Complutense de Madrid



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

A mis Padres,

Por su apertura y amplitud de miras
muy anticipada al tiempo en el que se formaron

AGRADECIMIENTOS:

Profesora Ángela Ena Bordonada

Profesor Andrés Amorós Guardiola

Profesor Ricardo de la Fuente Ballesteros

Profesor Ismael Rodrigo Rodríguez

Índice

RESUMEN EN INGLÉS.....	11
INTRODUCCIÓN.....	15
HUMOR, PARODIA Y DON JUAN TENORIO.....	23
1. JUAN EL PERDÍO	31
Introducción	
1. 1. AUTOR	32
1. 2. PERSONAJES	33
1. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL	36
1. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO	39
1. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA	66
CONCLUSIÓN	68
2. JUAN EL PERDÍO SEGUNDA PARTE	71
Introducción	
2. 1. AUTOR	72
2. 2. PERSONAJES	72
2. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL	74
2. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO	75
CONCLUSIÓN	93
3. DON JUAN NOTORIO	99
Introducción	
3. 1. AUTOR	102
3. 2. PERSONAJES	102
3. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL	104
3. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO	106
CONCLUSIÓN	155

4. DOÑA JUANA TENORIO	159
Introducción	
4. 1. AUTOR	160
4. 2. PERSONAJES	162
4. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL	163
4. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO	165
4. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA	186
CONCLUSIÓN	191
 5. EL NOVIO DE DOÑA INÉS	 193
Introducción	
5. 1. AUTOR	194
5. 2. PERSONAJES	196
5. 3. ANÁLISIS COMPARATIVO	197
5. 4. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA	205
 6. JUANITO TENORIO	 209
Introducción	
6. 1. AUTORES	211
6. 2. PERSONAJES	214
6. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL	215
6. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO	217
6. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA	253
CONCLUSIÓN	257
 7. LA HERENCIA DE TENORIO	 261
Introducción	
7. 1. AUTORA	262
7. 2. PERSONAJES	262
7. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL	264
7. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO	266

7. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA	314
CONCLUSIÓN	316
 8. D. MATEO TENORIO	 319
Introducción	
8. 1. AUTOR	320
8. 2. PERSONAJES	321
8. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL	323
8. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO	325
8. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA	358
CONCLUSIÓN	362
 9. JUANECA	 367
Introducción	
9. 1. AUTOR	368
9. 2. PERSONAJES	368
9. 3. ANÁLISIS COMPARATIVO	369
CONCLUSIÓN	380
 10. PARODIAS PARCIALES	 381
Introducción	
10. 1. UN TENORIO MODERNO	384
10. 2. TENORIO Y MEJIA	389
10. 3. LA NOCHE DEL TENORIO	392
10. 4. OTRAS PARODIAS CON REFERENCIAS AL TENORIO	399
10. 4. 1. EL CARNAVAL DE SEVILLA	399
10. 4. 2. TRAIADOR, INCONFESO Y BUFO	400
10. 4. 3. LA COPA DE PLATA	402
10. 4. 4. JUAN GARCIA	404
10. 4. 5. EL NUDO CORREDIZO	406
10. 4. 6. UN TENORIO DE BROMA	406
10. 4. 7. EL NUEVO TENORIO	407

10. 4. 8. ¡DOÑA INES DEL ALMA MIA!	408
10. 4. 9. DOLORES... DE CABEZA O EL COLEGIAL ATREVIDO	409
10. 4. 10. ¡SIMÓN ES UN LILA!	411
10. 4. 11. EL AUDAZ DON JUAN TENORIO	412
10. 4. 12. TENORIO EN NÁPOLES	414
CONCLUSIÓN	419
BIBLIOGRAFÍA	425

THE DRAMATIC PARODIES OF *DON JUAN TENORIO*

IN THE NINETEENTH CENTURY

Introduction:

Zorrilla was, undoubtedly, the one who approached the myth of Don Juan the closest. Tirso has paternity. Madariaga thinks the Don Juan of Moliere lacks spontaneity and displays a conscious rebellion against the laws. That of Byron is a reflective character. The Don Giovanni created by Da Ponte for Mozart's opera is very civilised and lacks spontaneity, as well. Madariaga does not forgive Pushkin for the appearance of Laura on a balcony in Madrid and not in Seville. Obviously Madariaga is right because his view is the popular response to the work of Zorrilla. José Zorrilla gets to the spot and the core of the myth as very few Spaniards would not remember the most emblematic verses of his work since its implementation in the role. That is why the *Tenorio* is the most parodied work.

Objectives, methodology and synthesis:

My objective was to analyse all the parodies of *Don Juan Tenorio* by Zorrilla, written in the nineteenth century. The analysis methodology I have followed has been by showing comparative tables of character and verse parody on the left hand side followed by character, verse and its number of the work of Zorrilla. Words, syllables, rhymes, or coincident morpheme signs, and significantly concordant phonemes, are highlighted in bold and if the lines are identical, the number of the original verse has also been printed in bold. This clearly shows the underlying text.

All parodies are addressed using snippets of text that are supposed to be known to all as part of a kind of common heritage. Firstly, I studied the parodies in all their text exclusively to the original *Tenorio* or a portion thereof (the inn, the couch, the cemetery, etc.). Secondly, I studied other parodies which many authors, without much distinction, might have included in the list of *Tenorio* parodies. I have decided to separate these, because their argument does not correspond to the history of *Tenorio* of Zorrilla (e.g. about an alleged previous life in Naples or a supposed afterlife of the protagonist assuming that

his death was not such) or because they are not even in keeping with any relationship with *Tenorio*, including verses and parodies of it. All the study in response to these multiple categories I have called "partial parodies". Within each section I have followed a chronological order of publication.

The main works will have a short biography of the author, references in the press at the time of their performance or staging (if any) and criticism, including some graphic material that may shed more light on their representation in particular. In many cases these graphics can be considered as a parody in themselves, something very normal especially in the last quarter of the nineteenth century.

List of the works studied and brief notes about each:

- *Juan el Perdío*, by Mariano Pina y Bohigas (1848). This is a spoof, in a single act, of the first part of *Tenorio*. Because of the numerous editions (5) I can deduce that it was very successful, despite its poor literary quality. The text follows, almost to the letter, the entire first part of the drama, parodying by degradation of the characters, language and situations. The parodists focus more attention on the scenes such as, exploits, the new commitment, the letter and the sofa. The latter is best known by Spaniards, many of whom would be able to recite it almost by heart. Andalusian slang language, as it was represented in the Madrid theaters, established, beyond doubt, an added comic element.

- *Juan el Perdío*, part two (1866). Luis Mejías y Escassy intended to be a mere continuation of the work *Juan el perdío* by Mariano Pina, which follows the plot of the work of Pina continuing it in the same quarter in Seville.

- *Don Juan Notorio*, Anonymous (1874). This pornographic work mostly follows verse by verse, to the original work. It is a valuable and the most obvious example of the nineteenth-century approach to the highly successful *Don Juan Tenorio* and its parodies, when there existed a licentious and scatological tradition in the burlesque style.

- *Doña Juana Tenorio* by Rafael Liern (1876). This work is a parody of some scenes, especially the gambling, of *Don Juan Tenorio*, in a single act. What stands out is the exchange of gender of its protagonists, Doña Juana and Doña Luisa Mejía Tenorio. It was

necessary to feminise the Don Juan myth. Liern seemed capable of performing it, but chose the easy route and missed a unique opportunity. It is clear that the author did not intend to engage in any way with thorny issues such as sin, death, contrition, the male-female equality, sexual discrimination or double standards. But it cannot be denied that this work brings something edgy from the sociological point of view to the history of the evolution of the parodied work. It is an attempt to feminise the donjuanism albeit from a distinctly male perspective.

- *El Novio de Doña Inés* by Javier de Burgos (1884). This is a kind of parody of the profanities which are exerted on the *Tenorio* version in Spanish theatres every year, not far removed from comic reality. It chronicles the life and miracles of the family of Don Gonzalo, a theatrical agent with a family troupe on a tight budget. Despite its simplicity and short scenic extension it got great support from the public.

- *Juanito Tenorio* by Salvador María Granés (1886). This comical sketch by Salvador María Granés, the author who specialised in genre parody, is based on the characters who conspire to organise a parodied playing of the graveyard scene with the intention of scaring Juanito and so cure him of his idea that he is the real Tenorio. The conclusion of this farce is the desired cure of the main character, although he expresses his regret using borrowed words of his unwavering hero.

- *La Herencia de Tenorio* (*Tenorio's Inheritance*) by Adelaida Muñoz y Mas (1892). The fact that the author belongs to the female gender does significantly reduce the conquering characteristics of Don Juan and the subsequent transfer of the lead female part. The abundance of metatheatrical factors deserves special attention. What is being played here is not Don Juan's immortal soul but rather his inheritance.

- *Don Mateo Tenorio* by Angel de la Guardia (1895). This work belongs to the Spanish genre of the late nineteenth century of short, light plays with music (Género chico, literally "little genre"). It is not in itself political, but it was understood to be so by all critics of his time.

- *Juaneca* by Juan Tavarés (1896). Set in Madrid and of low literary quality, it is a precursor of what in the twentieth century would be called donjuanismo (womanising). It exemplifies a type of masculinity focused on excessive sexual deeds.

As for the partial parodies, I have concluded that I should include the following titles: *Un Tenorio Moderno*, by José María Nogués; *Tenorio y Mejía*, by Leandro Torromé; *La noche del Tenorio*, by Felipe Pérez Capo. Other minor parodies such as: *El Carnaval de Sevilla*; *Traidor, Inconfeso y Bufó*; *La Copa de Plata*; *Juan García*; *El Nudo Corredizo*; *Un Tenorio de Broma* and their adaptation to the zarzuela (operetta) with the title *Llueven Tenorios o enredos de Carnaval* (based on the chastisement received by two married men, one of whom is dressed like Tenorio); *El Nuevo Tenorio*, by Joaquín M^a Bartrina and Rosendo Arús. (It is pretending to be a second part of *Don Juan Tenorio*, and not a parody); *¡Doña Inés Del Alma Mía! Dolores... de Cabeza o El Colegial Atrevido*; *¡Simón Es Un Lila!*; *El Audaz don Juan Tenorio*, by Antonio Careta (which aims to clarify what Zorrilla left unclear. For example it justifies the conquest of Ana Pantoja with a mere impersonation of Don Luis making use of the darkness) and *Tenorio en Nápoles* (October 1900, intended as a prequel to the life narrated in the work of Zorrilla).

Conclusion:

In this thesis I have reviewed and analysed all hitherto considered dramatic parodies of *Don Juan Tenorio* of Zorrilla published during the nineteenth century. I considered which ones deserve this description and which have crept into the list of renowned authors such as Gies for the simple fact of having a misleading title or the appearance of one or several lines from the play.

I compared each parody with the original, scene by scene and line by line, and therefore I can say that the scene of the sofa is the most appreciated and cared for by the parodists. I have noted that none of the parodies of Don Juan has any claim or commitment to the more or less difficult issues such as sin, death, contrition, or even with gender equality, as one might think of *Doña Juana Tenorio*, by title, or *La herencia de Tenorio*, which was written by a woman.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis no pretende añadir uno más a los múltiples estudios sobre don Juan, ni siquiera sobre el don Juan de Zorrilla, sino sobre las parodias que a esta obra se hicieron a lo largo del siglo XIX. La herencia paródica de extraordinaria capacidad generativa que dejó el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla a varias decenas de obras derivadas es un aspecto poco estudiado, pero sin embargo, de gran interés.

Este empeño precisa un mínimo acercamiento hacia dicho fenómeno aunque sólo sea para centrar y motivar este estudio, con lo que en cierta manera puede encuadrarse también como uno más de los múltiples estudios sobre don Juan. Como dice Carlos Feal: “A veces pienso que don Juan, junto a su lista de mujeres seducidas, pudiera presentar otra, más larga si cabe, de críticos seducidos por sus andanzas”¹ a la cual ya me veo incorporada desde este momento.

Podríamos añadir a esta consideración de Feal, que no sólo nos encontramos ante una lista interminable de estudiosos y críticos que abordan este tema, sino también de autores, siguiendo en esto a Maeztu que nos decía que don Juan anda aún en una pirandelliana búsqueda de un autor que le dé forma definitiva. Y no podemos obviar que entre estos autores podemos incluir también a los paródicos, porque no en vano hasta el mismo Zorrilla no dudó en calificar su obra como una especie de parodia: “Según el propio Zorrilla, su *Don Juan* es una refundición del *Burlador de Sevilla* y del *Convidado de piedra*, de Zamora.”²

¿Cuáles son las características de ese don Juan ideal que se adaptarían más a esa pretendida abstracción del mito³? ¿Qué autor ha conseguido acercarse más a ese ideal?

La respuesta que opino como la más adecuada a la primera pregunta nos la da Ana Sofía Pérez-Bustamante⁴ en la introducción al libro de *Don Juan Tenorio en la España del*

¹ FEAL, Carlos, *En nombre de don Juan*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 1984, Introducción, p. 1.

² Introducción de *Don Juan Tenorio*, Edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid, 1992, p. 29.

³ La figura de don Juan es un mito teatral cuyo origen es el folklore como manifestaron los estudiosos como Farinelli en su día: FARINELLI, Arturo, “Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir” en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1899, pp. 205-22; “Don Giovanni, note critiche” en *Giornale storico della letteratura italiana*, XXVII, Loescher, Torino, 1896, pp. 1-77 y 254-326.

siglo XX del que es editora (“El enigma de don Juan: una pequeña teoría”, titula el capítulo). Bustamante encuentra la solución de la mano de un muy interesante ensayo de José Antonio Marina titulado *Elogio y refutación del Ingenio*⁵.

Define Marina el ingenio como “el proyecto que elabora la inteligencia para vivir jugando. Su meta es conseguir una libertad desligada, a salvo de la veneración y la norma. Su método, la devaluación generalizada de la realidad”⁶

Don Juan no tiene ligazón alguna con el mundo que le rodea, vive ajeno a toda responsabilidad, al miedo o al aburrimiento. Sólo le importa su placer presente. “El único tiempo que cuenta es el interno al mismo juego”⁷. No siente respeto por nada ni por nadie.

Pero no se piense que don Juan es un revolucionario. “Don Juan no busca una sociedad donde impere el amor libre, ni mucho menos pretende liberar a la mujer, porque sin barrotes y celosías, sin normas y frenos morales externos e internos, no podría jugar”⁸

“Cuando la obra está bien planteada nos reímos con don Juan, cómplices de su transgresión liberadora. O de otra manera, cuando la obra es una parodia degradante nos reímos no sólo con don Juan sino de él, burlamos al Burlador y así experimentamos el placer de ser canallas y a la vez decentes”⁹

Los juegos de este don Juan no se limitan al género femenino y a la burla de maridos engañados. Uno de los factores más importantes y muy arraigados en la cultura española pasa por la necesidad de “contarlo”, que sus hazañas sean de dominio público. Muchos críticos centran en ello la principal causa del éxito de la obra. Francisco Ruiz Ramón nos dice que la obra de Zorrilla es “la más teatral [...] ha sabido captar y expresar, y en esto consiste su genio, no esta o la otra significación de don Juan, no este o aquel o todos los aspectos del mito, no este o aquel ni los mil rostros del burlador, sino su secreto de ente escénico: su esencial y genial teatralidad. Porque a don Juan, para serlo, no le basta ser eso o aquello, ni esto, eso, lo otro y aquello a la vez, sino serlo teatralmente. Don Juan es el

⁴ PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía, *Don Juan Tenorio en la España del s. XX literatura y cine*, ed. Cátedra, 1998, p. 14.

⁵ MARINA, José Antonio, *Elogio y refutación del Ingenio*, Anagrama, Barcelona, 1992.

⁶ *Op. cit.*, p. 25.

⁷ *Op. cit.*, p. 38.

⁸ PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía, *Don Juan Tenorio en la España del s. XX literatura y cine*, ed. Cátedra 1998, p. 16.

⁹ *Op. cit.*, p. 17.

personaje teatral por excelencia [...]. Su don Juan Tenorio habla teatralmente, siente teatralmente, piensa teatralmente, cuenta teatralmente su historia, enamora teatralmente [...] y se salva teatralmente”¹⁰. Zorrilla en su obra, eleva la teatralidad a modo de existencia. Su obra está basada en el empleo de interjecciones, cada verso es un grito de amenaza (“¡Cuál gritan esos malditos!”), de desesperación (“¡Comendador, que me pierdes!”), imploración (“¡Señor, ten piedad de mí!”). “Los nombres de los personajes son interjecciones, que no sirven para levantar el diálogo, sino que son la esencia de él. [...] El diálogo puede condensarse y se condensa en una palabra que no comporta ninguna notación intelectual, que es toda sentimiento y expresión; si alude a algo o a alguien se le desprende de su significado para que no sea más que puro sonido, aire, el alma en los labios”¹¹.

A esto hay que añadir un fuerte ritmo dramático acompañado por un elevadísimo número de entradas y salidas de los personajes marcado por la propia división externa del texto en 63 escenas, así como varios factores de alta dramaticidad aprendidos en la comedia aurisecular, particularmente en la comedia de capa y espada y en la comedia de magia¹².

Se puede distinguir, siguiendo a Ricardo de la Fuente, “entre una teatralidad interna -que afecta a espacio, tiempo, estructura, paralelismos, versificación, formas específicas del lenguaje dramático, etc.- y otra externa, más propia de la representación -los diversos códigos no lingüísticos, a saber: paralingüístico, gestual, proxémico, aspectual, escenográfico (decorado, mobiliario y utillaje), luz y sonidos (música y ruidos). En esto último Zorrilla será un consumado maestro[,...] sin olvidar la escenotecnia de la comedia de magia presente en el *Don Juan Tenorio*.”¹³

¹⁰ RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza Editorial, Madrid, 1967. Idea también expresada en *Don Juan, evolución dramática del mito*, de varios autores, editado por Isasi Angulo, Libro clásico, Editorial Bruguera, Barcelona, 1972, pp. 49-50. Citada a su vez por el profesor Andrés Amorós en la introducción de su edición de *Don Juan Tenorio*, Colección la Avispa, Madrid, 1985.

¹¹ CASALDUERO, Joaquín, *Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español*, Ed. Porrúa, 1975, p. 141.

¹² Sobre este aspecto, ver CALDERA, Ermanno, “La última etapa de la comedia de magia” en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, I, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 247-53; *La comedia de magia y de santos*, de Francisco Javier Blasco Pascual, Joaquín Álvarez Barrientos, Ermanno Caldera y Ricardo de la Fuente, Ediciones Júcar, Madrid, 1992; GIES, David T., “*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia” en *Hispanic Review*, LVIII, 1990, pp. 1-17.

¹³ DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo, “Aspectos de la teatralidad romántica: las comedias de Zorrilla” en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte Actas del congreso de historia y crítica del teatro de comedias*, Edición de Fundación Pedro Muñoz Seca, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, 1995, p. 237.

Dejando aparte la evidencia para tantos autores de la teatralidad de la obra de Zorrilla continuemos con las características personales que deben a nuestro juicio adornar a esa abstracción de don Juan de la que nos estamos ocupando.

“El don Juan español no cree en el amor, y esto le diferencia de todos los don juanes del romanticismo. [...] El don Juan español se enamora. Éste es su percance, su suceso dramático, pero no su ideal.”¹⁴ Cuando don Juan se enamora deja de ser don Juan. No convence un don Juan vinculado, un don Juan con un proyecto serio (matrimonio, revolución, liberación sexual, salvación eterna, sacrificio,...). Pero tampoco nos encaja un don Juan canalla o psicópata. Debe ser elegante, arrogante, hedonista, irresistible, despilfarrador, generoso, valiente, rico, no es ni puede ser un vulgar pecador. Don Juan se enamora porque las mujeres que ha frecuentado antes de Inés estaban mucho más dispuestas a recibir amores que a darlos, y él lo sabía. Cada una de ellas se creía capaz de burlar al burlador, pero don Juan es más frío y no se hace ilusiones, ni se imagina por un instante que ninguna mujer pueda hacerle feliz.¹⁵

Fue Zorrilla, sin lugar a dudas, quien mejor y más se aproximó al mito. Madariaga descarta categóricamente a los don Juanes extranjeros¹⁶: al de Moliere por su falta de espontaneidad y su rebeldía consciente contra las leyes. El de Byron es un personaje reflexivo. El Don Giovanni creado por Da Ponte para la ópera de Mozart resulta muy civilizado y poco espontáneo. A Pushkin no le perdona Madariaga que haga aparecer a Laura en un balcón de Madrid y no en Sevilla. Tirso tiene la paternidad del mito.

Madariaga reserva para Zorrilla el honor de ser el único que ha sabido plasmar la verdadera esencia del mito.

Es obvio que Madariaga acierta a la vista de la respuesta popular a la Obra de Zorrilla. José Zorrilla consigue dar tan en el clavo en el núcleo del mito que pocos serán los españoles que no recuerden los más emblemáticos versos de su obra desde su plasmación en

¹⁴ MAEZTU, Ramiro de, “Don Juan o el poder” en *Don Quijote, don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, Calpe, Madrid, 1925, p. 94.

¹⁵ *Op. cit.*, p.96.

¹⁶ MEDINA GALLEGU, Miguel, *Un ensayo apasionante y una parodia erudita. "Don Juan y la donjuanía" o "Seis donjuanes y una dama" (1950), de Salvador de Madariaga*, coord. por Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, 1998. (Seis Tenorios, el de Byron, el de Pushkin, el de Mozart, el de Tirso, el de Molière y el de Zorrilla se encuentran en una taberna y discuten sobre quién es el más auténtico Don Juan. Hasta que aparece una mujer misteriosa...)

el papel hasta nuestros días. Es por ello que el *Tenorio* sea la obra más parodiada¹⁷. “Tan es así, por lo demás, que las primeras parodias del drama de Zorrilla -y téngase en cuenta que no se puede parodiar útilmente más que una obra suficientemente conocida para que la parodia surta su efecto, jugando sobre los mecanismos del *reconocimiento* y del *desplazamiento*- salen a luz antes de concluir el decenio de los cuarenta.”¹⁸

En contra de la teoría apuntada en las líneas anteriores, debemos decir que si bien es Zorrilla el que más y mejor consigue aproximarse al mito, no por eso nos encontramos ante un don Juan perfecto. Entre los graves defectos que comete el autor podemos citar: el vulgarísimo procedimiento de delatar a Mejía a la justicia (esta argucia sería sólo tolerable en Mejía); desembarazarse de Mejía en el segundo acto haciendo que sus criados le prendan por la espalda¹⁹; asesinar al Comendador de un pistoletazo sin darle tiempo a que se defienda²⁰. Aunque hay quien opina que esta falta de unidad de carácter se aviene perfectamente con su peculiaridad de burlador.²¹

No todos los críticos comparten la idea de la adecuación entre el Tenorio y el mito. Sin duda alguna entre los más escépticos se halla Mercedes Saenz-Alonso. En su estudio *Don Juan y El Donjuanismo*²² de 250 páginas apenas dedica un capítulo explícito de 8 páginas al don Juan Zorrillesco y compartiéndolo con el de Espronceda. Nos dice Saenz-Alonso: “Olvidar, sobre todo, la fanfarronería del Tenorio de Zorrilla en una carrera de amor que no la realiza un galgo. Volver a la raíz del mito. La verdad del donjuanismo. Y leer esa verdad, que origina el mito, en hombres que vivieron y amaron sin necesidad de invitar a

¹⁷ GIES, David T., *The theatre in nineteenth-century Spain*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 286.

¹⁸ SERRANO, Carlos, “*Don Juan Tenorio* y sus parodias: el teatro como empresa cultural” en *Actas del congreso sobre José Zorrilla Una nueva lectura*, ed. coordinada por Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, p. 534.

¹⁹ Algunos críticos llevan tan mal esta suplantación que llegan a teorizar de la siguiente guisa: “Don Juan pudo muy bien no poseer a Doña Ana de Pantoja, a pesar de sobornar a Lucía, y provocar, por orgullo y demostrado valor, el duelo con don Luis, quien, con su concepto del honor y también probado valor, hallaríase presto, sin más averiguaciones y cegado a combatir”, dice Francisco AGUSTÍN en su ensayo *Don Juan en el teatro, en la novela y en la vida*, Editorial Peláez, Madrid, 1928.

²⁰ Ideas extraídas de la Obra, *La Historia del don Juan Tenorio*, colección La novela teatral, Director de la colección, José de Urquía, Madrid, 29 de Oct., 1920. Se puede descargar desde la Biblioteca Digital de la Junta de Castilla y León:

http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10071340

²¹ CANSINOS ASSENS, Rafael, *Evolución de los temas literarios*, Santiago de Chile, Ercilla, 1936, pp. 233-40.

²² SAENZ-ALONSO, Mercedes, *Don Juan y el donjuanismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.

estatuas funerarias a macabros banquetes, ni suplantar en el lecho a rivales traicionados, ni dedicarse a matar por escribir una lista.”²³

Grau insiste también en denostar al menos alguna de las escenas del *Tenorio*: “En el desdichado momento, desde un punto de vista de psicología elemental, en que el Tenorio se arrodilla a los pies del adusto Comendador, prometiéndole ser buen marido al estilo de un ordenado y sensato burgués de ahora, en ese instante echa abajo toda la obra...”²⁴.

V. Llorens es aún más taxativo al afirmar que: “Espronceda y Zorrilla acabaron con don Juan”²⁵. Revilla, Picatoste y Pi y Margall señalaron la degradación temática sufrida por el mito en la versión romántica de Zorrilla si la consideramos desde perspectivas clásicas.²⁶

La “cruz” del *Don Juan* de José Zorrilla sería la escenografía de “gusto chavacano” de la segunda parte, que hace sucumbir a don Juan “no sólo en pago de sus pecados, sino inundado por la música celestial, devorado por la decoración y la mecánica”²⁷.

El motivo de esta aparente disparidad o esquizofrenia entre las dos partes del *Tenorio* hemos de encuadrarlo en el momento histórico en que vive Zorrilla: El Romanticismo. “El amor en toda obra romántica tiene que ser avasallador y fatal y poseer calidades fantástico-religiosas.”²⁸ Los que afirman que el salto entre los dos don Juanes es demasiado brusco, no han estudiado bien la obra y sin duda han olvidado encuadrarla en el romanticismo. Zorrilla acierta sabiamente a interconectar ambas partes cuando declama en la escena de la apuesta:

Por donde quiera que fui,
la razón atropellé, (I, 12)

Versos a los que da un carácter totalmente contrario en la segunda parte (una especie de confesión de sus pecados):

²³ *Op. cit.*, p. 314.

²⁴ GARCÍA LORENZO, Luciano, “Don Juan...y siempre al final la muerte”, *Segismundo*, Núms. 17-18, p.13, citando a Jacinto Grau.

²⁵ LLORENS, Vicente, *El romanticismo español*, J. March, Madrid, 1979, p. 443.

²⁶ LÓPEZ, Ignacio-Javier, *Caballero de novela (ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930)*, Puvill-Editor, Barcelona, 1986, p.17.

²⁷ G. SÁNCHEZ, Roberto, “Cara y cruz de la teatralidad romántica (*Don Alvaro y Don Juan Tenorio*)”, suplemento literario de *Insula*, núm. 336.

²⁸ AGUIRRE, J. M., “Las dos noches de don Juan Tenorio”, *Segismundo*, Núms. 25-26, Madrid, 1977, pp. 217-218.

¡Ah! Por donde quiera que fui,
la razón atropellé, (III, 2)

“Hay pues una evolución en la actitud de don Juan ante doña Inés. De un devaneo tenoriesco (I, i), reafirmado por la ulterior apuesta con don Luis (I, xii), se llega al enamoramiento real y duradero "mas allá de la muerte"”²⁹.

Don Juan Tenorio murió, se salvó y empezó a entrar en el verdadero existencialismo a través de sus incontables imitadores paródicos a lo largo y a lo ancho de la historia mundial.

Y qué mejor manera de terminar esta introducción que apuntando que el cierre de una parodia presenta siempre un recuerdo halagador para con el autor parodiado, acompañado de una petición de aplauso final³⁰. Que sea éste para Zorrilla y todos sus parodiadores del siglo XIX.

En esta tesis doctoral analizaremos una a una todas las parodias dramáticas del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Lo haremos dividiéndolas en dos apartados claros, y dentro de cada uno de ellos abordándolos por orden cronológico. En el primer lugar trataremos las obras en las que todo su texto parodia en exclusiva al *Tenorio* o a una parte del mismo. En el segundo, que hemos dividido a su vez en dos categorías (por su graduación en la disminución de su relación con la obra de Zorrilla) y que hemos denominado parodias parciales, abordaremos las parodias que, aunque muchos autores han incluido en la lista de parodias sin mayor distinción, deben ser separadas al no ser en realidad parodias del *Don Juan Tenorio*, sino obras que incluyen en su texto alguna referencia paródica al *Tenorio*, pero no se pueden ni deben considerarse en absoluto obras paródicas en su totalidad. Cuando sea necesario, resumiremos su trama para que quede claro de una vez por todas que no son parodias de *Don Juan Tenorio* a secas.

El procedimiento de análisis que seguiremos será de tipo comparativo mediante tablas: personaje y verso de la parodia seguido a la derecha por personaje, verso y número del verso correspondiente de la obra de Zorrilla. Las palabras, sílabas, rimas, los morfemas

²⁹ *Op. cit.*, p.230.

³⁰ BELTRÁN NÚÑEZ, Pablo, *Salvador María Granés autor del género chico y periodista satírico*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, p. 825.

o signos coincidentes, y los fonemas significativamente concordantes, se resaltarán en negrita y si los versos fueran idénticos, el número de verso se imprimirá también en negrita. Ello revelará con claridad el palimpsesto subyacente a cada texto. Por supuesto las principales obras contarán con una breve biografía del autor, las referencias en la prensa del momento en cuanto a su representación y crítica, incluyendo algún material gráfico que pueda arrojar más luz en especial sobre su representación y que en muchos casos se puede considerar paródico en sí mismo, algo por otra parte muy habitual en especial en el último cuarto del siglo XIX. Téngase en cuenta que en la última década del siglo se programaban pequeñas obras de en torno a una hora de duración que permitían a los teatros, especialmente madrileños, poner en escena cuatro obras diarias a precios populares en horario de tarde-noche, lo que arroja un total de más de 1500 estrenos durante esa década sólo en Madrid³¹. Siguiendo a María Pilar Espín Templado, estamos de acuerdo en que “La historia del teatro español no es sólo historia de los textos, sino memoria de lo que realmente constituye el hecho teatral: la representación ante un público. Por ello me parece de suma importancia acercarnos a las obras «estrenadas con gran aplauso» [...], y que, independientemente de su valor literario intrínseco, dieron lugar a la vida escénica de una época más que las consagradas canónicamente por la posteridad.”³²

Pero en fin, ya habrá tiempo de profundizar detenidamente en todos estos aspectos al hilo de cada uno de los capítulos de esta Tesis Doctoral.

³¹ DELEITO Y PIÑUELA, José, “Origen y Apogeo del Género Chico”, *Rev. de Occ.*, Madrid, 1949, p. 182.

³² ESPÍN TEMPLADO, María Pilar, “El teatro lírico español: un siglo de aplausos (una aproximación a las claves del éxito entre 1875-1910)”, p. 209, *«Estrenado con gran aplauso»: teatro español, 1844-1936*, coordinado por Marsha Swislocki y Miguel Valladares, Ed. Iberoamericana, 2008. Páginas 209-230.

HUMOR, PARODIA Y *DON JUAN TENORIO*

El humor es una de las características más elevadas de la intelectualidad de los seres humanos. Está muy vinculado al sentido crítico, a la capacidad crítica, al pensamiento crítico, etc. La categoría más alta, la más intelectual sería reírse de uno mismo, continuando por reírnos de lo que nos gusta. Éste es el caso: nos reímos de y con una de las obras que más éxito ha alcanzado en la historia del teatro español.

“Un pueblo que carece de teatro es un pueblo incapaz de superarse espiritualmente a través de la crítica. Carece de madurez mental. Si un novelista es un espejo, un autor dramático es una conciencia.”¹

La parodia es un palimpsesto (un texto escrito sobre otro borrado en el que se ven todavía los rasgos del viejo bajo el nuevo)². La parodia dramática, que experimenta un auge importante en el último tercio del s. XIX y principios del XX,... una *retórica*³. Toda parodia nace inspirada en un reciente y gran éxito teatral⁴. Ya no es reírse del modelo, sino con el modelo.

Su predecesor es el género bufo, verdadera escuela de aprendizaje para el género paródico, pues ambos procuran la degradación burlesca, la *puesta en solfa* de los cánones *ortodoxamente* establecidos. Los bufos se adelantan en la liberación de conceptos serios en letras y en música, como luego hace la parodia. Por ejemplo, los bufos presentan ya la licencia de *resucitar* a personajes muertos. Comicidad, inverosimilitud,... suponen una vía de expresión de ideas, la posibilidad de verter libremente una ideología *avanzada*, en una sociedad anclada a ultranza en el conservadurismo⁵.

¹ RUIBAL, José, *Teatro sobre teatro*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 213.

² GENETTE, Gerard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, pp. 11-12.

³ BELTRÁN NÚÑEZ, Pablo, *Salvador María Granés autor del género chico y periodista satírico*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, p. 817.

⁴ *Obra citada*, p. 818.

⁵ *Op. cit.*, p. 819.

El género «parodia», tenga la modalidad que tenga, presenta como más importante objetivo el logro de la comicidad⁶. Inherente a toda parodia es la posición satírico-burlesca. Consustancial al parodista es la broma, la burla de lo ajeno, del entorno.

En la parodia hay una clara tendencia a simplificar ligeramente el argumento original, prescindiendo de la historia de algunos personajes más secundarios⁷. Casi siempre se reducen a un único acto destinado a representarse en un máximo de una hora.

La parodia empieza en el propio título, que debe transparentar ya la imitación y la *degeneración*, evocando de inmediato el recuerdo del modelo. El título procurará tener el mismo o muy semejante número de palabras.

El libretista aporta una serie de acotaciones, para orientar al director de escena y a los actores, que abundarán en los más diversos rasgos de la exageración: cantando, declamando, moviéndose, los personajes se dotan de una entidad decididamente grotesca⁸.

También es frecuente el uso de apartes, que en el texto de la obra se expresan como paréntesis. Los apartes son una característica común en todo tipo de obras cómicas, como una forma de establecer complicidad con el público, aunque a veces pueden llegar a usarse en exceso, como es el caso de *D. Mateo Tenorio*⁹, que recurre a los apartes 40 veces, más de una vez por página.

El lenguaje, el juego de palabras, es el protagonista, relegando la acción a segundo plano para que el reconocimiento de la obra no se vea alterado¹⁰.

Muchas obras se centran en alguna escena particular (en nuestro caso la hostería, el diván, el cementerio,...). Todas utilizan fragmentos de texto que se suponen que son de todos conocidos, que forman parte de una especie de patrimonio común. Se ha de cuidar siempre que las variaciones no lo hagan irreconocible aunque distanciándose lo suficiente para causar la hilaridad del público.

“La parodia, en fin, ridiculiza a su pre-texto, pero al hacerlo, es también importante indicio -y motor- del proceso de canonización textual ("parodio y amo")”¹¹.

⁶ *Op. cit.*, p. 820.

⁷ *Op. cit.*, p. 823.

⁸ *Op. cit.*, p. 824.

⁹ GUARDIA, Ángel de la, *Don Mateo Tenorio*, R. Velasco, Imp., Madrid, 1895.

¹⁰ *Apud* BELTRÁN NÚÑEZ, p. 825.

“Tomando como referente un texto [...], la parodia se asegura el éxito -llegar a ser parodia en el lector- y contribuye a hacer de su pre-texto, un clásico al tiempo que lo denigra con su risa.”¹²

“La parodia dramática, por otra parte, es una manifestación literaria de enorme relevancia. Y ello no sólo por lo que se refiere a su significación en la historia de la literatura (elevado número de cultivadores, éxito de público, etc.), sino también porque permite, con una exactitud muy poco frecuente, acercarse a las obras literarias desde la perspectiva de su recepción.”¹³ “En este sentido, la parodia se convierte en un índice inequívoco para precisar, de un lado, el gusto literario y los valores estéticos de una época.[sic] que se orientan hacia la subversión, y, de otro, la manera en que las obras parodiadas son recibidas, interpretadas y valoradas por el público.”¹⁴

“Ya a partir de 1817, fecha en que aproximadamente se introduce el término en España, parodia define exclusivamente la sátira literaria, desterrando el término de “comedia burlesca” que se había usado hasta entonces.”¹⁵

“Si domina el tono de chanza violenta, tendremos la bufonada; si pesa más la degradación, la exageración que extrae del conjunto de una cosa un rasgo aislado cómico, pero que, antes, mientras formaba parte de la totalidad, pasaba inadvertido, hallaremos la caricatura; si predomina lo bajo, lo zafio, lo intencionado, tocaremos con lo burlesco. Caeremos en la parodia mediante el trastorno burlesco de algo, o de otra forma, mediante la degradación de un objeto, destruyendo la unidad de sus caracteres al sustituirlos por otros, esto es, por una transposición de lo sublime a lo familiar”¹⁶.

“De acuerdo con la teoría, la parodia debe seguir paso a paso -o por lo menos intentarlo- la obra original, captando sus partes más vulnerables para basar en ellas sus posibilidades de comicidad y ensalzando, por otro lado, sus valores naturales loables. Pero, el examen general de la obra de los principales parodistas demuestra que emplean la

¹¹ BLESÁ, Túa (BLESÁ LALINDE, José Ángel), “Parodia: Literatura” en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1994, p.61.

¹² *Ibidem*.

¹³ ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia dramática Naturaleza y técnica(s)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, p. 12.

¹⁴ *Ibid*.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 16.

¹⁶ *Ibid*.

mordacidad y la ironía insistente; ejercen una fuerte crítica satírica casi nunca malévola; acortan excesivamente la obra original, introduciendo, en cambio, elementos no existentes en ella; aumentan exageradamente los rasgos ridículos o ridiculizables de personajes y acciones; cambian de lugar períodos enteros y escenas completas... La obra original queda, en su totalidad, bastante mutilada y barajada.”¹⁷.

En la obra paródica desaparecen los motivos profundos o trascendentes y se sustituyen generalmente por deseos materialistas como el logro del dinero (una herencia en el caso más evidente, *La Herencia de Tenorio*¹⁸). La muerte no es objeto de las parodias, e incluso se anula a posteriori, como en el caso de *El nuevo Tenorio*¹⁹ (la acción tiene lugar seis años después de que dieran por muerto a Don Juan, y don Juan atribuye a alucinaciones las escenas sobrenaturales vividas en la anterior obra). Algunas veces el protagonista es un personaje dado a la bebida, como en caso de *Juaneca*²⁰, obra que rezuma olor a alcohol por todas partes.

“[...] los autores de parodia cuidan de variar los títulos y dignidades de las personas [...] Verenguer Carisomo apunta que para obtener una auténtica caricatura son precisos tres elementos: primero, personalidad inconfundible y acusada del modelo; segundo, desfiguración extrema que deja, con todo, intacto y cognoscible al sujeto caricaturizado; tercero, que tal condición se encuentre, en éste último, potenciada y posible (1957, 269 y ss.)”²¹.

“Por último, respecto a la parodia, en el *Discours sur la parodie*, Sallier distingue, de una manera amplia, cinco especies que consisten bien en cambiar una sola palabra en un verso, bien en cambiar una sola letra en una palabra (es el caso de “Veni, vidi, vixi”), bien en desviar sin ninguna modificación textual una cita de su sentido, bien en hacer versos en el gusto y el estilo de ciertos autores poco apreciados; y, la última y, según Sallier, la principal especie de parodia: componer una obra entera sobre una obra entera, o sobre una

¹⁷ *Op. cit.*, p. 21.

¹⁸ Muñoz y Mas, Adelaida, *La herencia de Tenorio*, Imprenta de J. M. ducazcal, Madrid, 1892.

¹⁹ ARÚS Y ARDERIU, Rosendo y BARTRINA, Joaquín M^a, *El Nuevo Tenorio*, Antonio López, Editor, Librería Española, Barcelona, 1886.

²⁰ TAVARÉS, Juan, *Juaneca*, Madrid, 1896.

²¹ *Apud* ÍÑIGUEZ BARRENA, p. 22. Cita VERENGUER CARISOMO, A., “Apuntes sobre la caricatura literaria” en *Cuadernos Hispanoamericanos*. XXXII. N° 91-93, 1957, Págs. 269 y ss.

parte considerable de una obra de poesía conocida, a la que se desvía hacia un nuevo tema y un nuevo sentido mediante el cambio de algunas expresiones (Genette, 1989, 30-31).”²²

También, como veremos, es muy frecuente cambiar el tiempo en el que se desarrolla la acción, frecuentemente a la época de su representación (*Juan el Perdíó*²³, primera y segunda parte²⁴, *El novio de Doña Inés*²⁵, etc.), e incluso es frecuente el cambio de localización (desde Sevilla a Toledo –*La noche del Tenorio*²⁶-, Nápoles –*Un Tenorio en Nápoles*²⁷-, o en Madrid –*Juaneca*²⁸-, por ejemplo). Son frecuentes también los saltos en el tiempo hacia el futuro, en forma de alusiones a escenas posteriores que los protagonistas conocen antes de producirse, como los conoce el público, y con ello se juega, o se autorrefieren a ellos mismos de manera metateatral (como en *Dolores... de cabeza*²⁹ cuando dice “¿Di, no es cierto, angel[sic] de amor,/ que hago bien el Tenorio,”). A veces estos saltos se aventuran fuera de la obra parodiada, basándose en elementos folclóricos y/o extraídos de otras obras también muy conocidas por el público.

Como ya señalé en la introducción, hasta el mismo Zorrilla no dudó en calificar su obra como una parodia de las obras clásicas. Y es probable que a la vista de la gran cantidad de parodias que se generaron no le hubiera disgustado apuntarse a la moda, y superar a todas ellas.

“*Don Juan Tenorio* es la obra más representativa del teatro romántico español con su poder de parodia clásica. En la parodia hallamos todos los elementos de la obra seria, pero sin bases para la credibilidad. En efecto, el drama en cuestión es un muestrario de ecos del Siglo de Oro. Según el propio Zorrilla, su *Don Juan* es una refundición del *Burlador de*

²² *Op. cit.*, p. 39. Cita GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

²³ PINA Y BOHIGAS, Mariano, *Juan el perdíó*, quinta ed., Imprenta de Francisco Núñez, Salamanca, 1880.

²⁴ MEJÍAS Y ESCASSY, Luis, *Juan el Perdíó*: disparate humorístico, parodia de la segunda parte de *Don Juan Tenorio*, en un acto y en verso, Imprenta de G. Alhambra, Madrid, 1886.

²⁵ BURGOS, Javier de, *El novio de doña Inés*, Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, Madrid, 1884.

²⁶ PÉREZ CAPO, Felipe, *La Noche del Tenorio*, Música Miguel Santonja, Florencio Fiscowich, Madrid, 1897.

²⁷ ARQUES, Joaquín (m. Liñan y Videgain), *Tenorio en Nápoles*, Imprenta de Manuel Tasis, Barcelona, 1900.

²⁸ TAVARÉS, Juan, *Juaneca*, Madrid, 1896.

²⁹ GRANÉS, Salvador María (m.: Luis ARNEDO), *Dolores... de cabeza o el colegial atrevido*, Parodia en verso de la ópera *La Dolores* de Bretón, Imprenta de R. Velasco, Madrid, 1895.

Sevilla y del *Convidado de piedra*, de Zamora”³⁰, como señala Aniano Peña en la edición que introduce. “El estilo del drama está en armonía con el tono paródico propio de estas obras románticas”.³¹ Peña incluso concreta algunos de estos elementos paródicos en especial en algunas de las escenas de sus predecesores: “Cena paródica en el sepulcro del Convidado de piedra, espectros, osamentos, sudarios y sombras macabras.”³²

Muchas de las parodias, en especial las de la última década del XIX, que trataremos en esta tesis se encuadran en el llamado “teatro por horas”. Es preferible utilizar la denominación “Teatro por horas” a la menos amplia de “Género chico”, ya que esta última a veces se limita a las representaciones líricas en un acto, excluyendo las no musicales. Dicha acepción es muy frecuente a pesar de ser errónea. Seguramente el origen de este error se debe a que las obras más famosas del género chico fueron líricas (*La verbena de la Paloma*; *Agua, azucarillos y aguardiente*). Todas estas obras constaban de un único acto que duraba una hora y eran ofrecidas por el sistema de funciones al público.

El género chico apareció en el teatro Apolo en la década del 70. Su consolidación efectiva se fraguó gracias a la reposición en 1886 de dos grandes éxitos del teatro Felipe: *La Gran Vía* y *Los Valientes*. En la temporada 86-87 ya encontramos las cuatro secciones típicas con cuatro obras diferentes. Pero no fue del todo continuo hasta la temporada 89-90 en la que ya siempre se ofrecerán cuatro secciones. También se impondrá la costumbre de poner los grandes éxitos en la primera y cuarta sección. La cuarta del Apolo era el puesto de honor.

El “Género Chico” invade teatros como el Lara, la Comedia, incluso teatros que hasta entonces se habían dedicado sólo al género lírico grande, la ópera o la Zarzuela: Apolo y el Teatro de la Zarzuela. Este último en 1895 entró de lleno a disputarle el liderazgo al teatro Apolo. El Teatro Eslava se apuntó desde el principio, aunque no comenzó su época dorada hasta su gran reforma en septiembre de 1894 y bajo la dirección de Chapí. El teatro Martín alternaba los géneros que podía, pues no fue nunca muy afortunado. Durante el 94 se dedicó fundamentalmente al género chico. Otros teatros donde se daba este tipo de

³⁰ Introducción a *Don Juan Tenorio*, Edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid, 1992, p. 29.

³¹ Introducción a *Don Juan Tenorio*, Edición citada, p. 31.

³² Introducción a *Don Juan Tenorio*, Edición citada, p. 32.

representaciones en cuatro secciones por horas son: Novedades, Moderno (antes Alhambra), Colón, Liceo, Ríus y Circo de Price.³³

Los subgéneros dramáticos cultivados dentro del Teatro por horas, serían³⁴:

Sainete - pasillo - entremés	Sin música
Juguete Cómico	
Comedia	
Revista	Con y Sin Música
Parodia	
Zarzuela	Siempre con música

Para finalizar, me viene a la cabeza lo mencionado por Salvador Crespo Matellán en su tesis doctoral publicada posteriormente como libro: “La destrucción del «decoro» es la característica más importante de la parodia en lo referente a los personajes. Si tenemos en cuenta que el «decoro» era una de las convenciones establecidas en el código dramático vigente, podemos concluir que esta característica de la parodia ridiculiza esa convención en tanto que la obra parodiada constituye un modelo del código.”³⁵ La mayoría de las denominaciones de los personajes paródicos poseen sus propias denotaciones de nombre común deturpadoras junto con su función designativa o bien como apellidos o bien como apodos.

Siguiendo la línea de muchas de las obras que estudiaremos nos unimos a ellas solicitando aplauso, no para la parodia, ni para este trabajo, sino para Zorrilla, como lo hacen en prólogos o en finales, aunque en el fondo no deje de ser un recurso ingenioso y

³³ “Origen y Apogeo del Género Chico”, de José Deleito y Piñuela, *Revista de Occidente*, Madrid, 1949, p. 182. Cita 11 teatros.

³⁴ ESPÍN TEMPLADO, María Pilar, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1995, p. 44.

³⁵ CRESPO MATELLÁN, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, pp. 117-118.

cómico a la vez y, por supuesto, una moda literaria para obtener fácilmente el aplauso del público al finalizar la parodia con un cierto disimulo³⁶.

Pasemos pues ya al análisis de la primera obra, *Juan el perdío*, de Mariano Pina y Bohigas publicada y representada tan solo cuatro años tras el debut de la obra original.

³⁶ En realidad esto no siempre es así, aunque lo den por sentado autores como BELTÁN NÚÑEZ (obra citada, p.825). Así en *Juan el Perdío*, primera y segunda parte, los autores piden el aplauso para la propia parodia, y también en *Doña Juana*. El juguete cómico *Juanito Tenorio* también pide el aplauso directo. *La Herencia* lo pide para Zorrilla, pero también para ella misma (un aplauso aprobatorio / para el drama de Zorrilla, / y otro para esta sencilla / parodia del gran TENORIO.).

1. JUAN EL PERDÍO

PARODIA DE LA PRIMERA PARTE DE *DON JUAN TENORIO*

Introducción

Juan el perdío, parodia en un acto y en verso de la primera parte del *Tenorio*, de Mariano Pina y Bohigas, fue la primera parodia que se publicó del *Don Juan* de Zorrilla, o mejor dicho de su primera parte como confiesa en la portada su propio autor, tan solo cuatro años tras el debut de la obra original. Se estrenó en el teatro de la Cruz el 26 de diciembre de 1848 y se publicó el año siguiente en Madrid por el impresor José Sánchez Valledor. Pina fue el primero de una considerable lista de autores que se apuntaron al carro de las parodias de *Don Juan Tenorio*. Sobre la obra de la que nos ocupamos tenemos más datos además de la primera edición ya mencionada anteriormente: una tercera edición impresa por Diego Vázquez en Salamanca en 1863¹ y una quinta publicada en Salamanca en 1880 en la imprenta de Francisco Núñez uno de cuyos ejemplares se encuentra en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March. Además de esta institución, la Sociedad General de Autores y Editores posee otro volumen de esta obra. Por las numerosas ediciones podemos deducir que *Juan el perdío* tuvo varias décadas de éxito a la par de la permanente popularidad de la obra parodiada.

El texto de Pina rastrea a la letra casi todo el meollo de la primera parte del drama. “El argumento se reduce a seguir el de la obra de Zorrilla, parodiándolo por medio de una degradación de los personajes, el lenguaje y las situaciones.

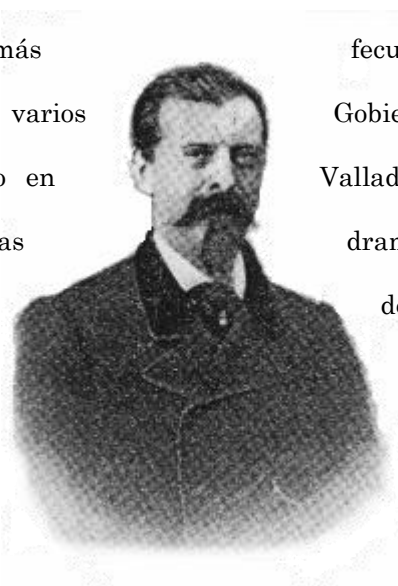
Los personajes hablan en andaluz y pertenecen a las capas más bajas de la sociedad. Así don Gonzalo de Ulloa, el Comendador, se convierte en esta obra en el Tío Berrinches, herrador de profesión, su hija doña Inés, en Trinidad, la Chata, y don Luis Mejía, en Pepe Narga.

¹ PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero hispanoamericano*, 2.^a ed., tomo XIII, Barcelona, 1948-71, p. 242.

Doña Inés, en la obra de Zorrilla, estaba encerrada en un convento, mientras que en ésta Trinidad vive en el «hospicio»; y el tiro con que don Juan Tenorio mata al Comendador se convierte aquí en un ladrillazo de Juan el Perdío al Tío Berrinches.”²

1.1. AUTOR

Mariano Pina y Bohigas “nació en Madrid en 1820. Fué abogado y alto empleado del Estado y luego autor dramático muy fecundo, aunque no muy inspirado, original, ni correcto [...]. Murió en Madrid el 14 de diciembre de 1883, dejando un hijo, don Mariano Pina y Domínguez, todavía más fecundo autor”³. Doctor en derecho, fue secretario de varios Gobiernos Civiles y ocupó el puesto de Jefe de Fomento en Valladolid. Ejerció el periodismo y escribió muchas obras dramáticas, especialmente zarzuelas y comedias, alguna de ellas en colaboración con Pina y Domínguez, Olona, Giménez Serrano, etc.⁴ “Dramaturgo de limitadas dotes literarias, supo ganarse el aplauso del público. Sobre todo destaca por sus zarzuelas, a algunas de las cuales puso música Barbieri. Destacan *La Nochebuena* (1848), *El joven Virginio* (1858), *El sordo* (1859), *Matar o morir* (1863), *Los dioses del Olimpo* (1864) y *El hombre es débil* (s. a.). Estrenó también, con parejo éxito, comedias, entre las que sobresale su parodia de Zorrilla, *Juan el perdío* (1848). Es también autor de varias novelas.”⁵



DON MARIANO PINA

² CRESPO MATELLÁN, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 85.

³ COTARELO Y MORIS, Emilio, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del s. XIX*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1934, p. 221, nota al pie (4); Foto extraída también de esta página.

⁴ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1994, p. 466.

⁵ *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, tomo II, dirigido por Ricardo Gullón, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 1272.

1. 2. PERSONAJES

El número de las figuras que aparecen en dicha parodia es minoritario respecto al de los personajes de la obra original, reduciéndose a doce en lugar de los veinte básicos -sin contar la estatua de don Gonzalo y la sombra de doña Inés que son representados por ellos mismos, y los caballeros sevillanos, los encubiertos, los curiosos, los esqueletos, las estatuas, los ángeles, las sombras, la justicia y el pueblo- del drama en concordancia con la reducción de la extensión de la obra paródica respecto a la originaria. Veamos la equivalencia de cada persona de esta obra con la de la obra parodiada.

JUAN EL PERDÍO

DON JUAN TENORIO

TRINIDA.....	DOÑA INÉS DE ULLOA
ANITA (ANIYA).....	DOÑA ANA DE PANTOJA
LA TIA CANARIA.....	BRÍGIDA
JUAN (EL PERDÍO).....	DON JUAN TENORIO
PEPE (NARGA).....	DON LUIS MEJÍA
RAMON (RAMONSIYO).....	MARCOS CIUTTI
EL TIO BERRINCHES.....	DON GONZALO DE ULLOA
CANILLAS.....	CRISTÓFANO BUTTARELLI
HOMBRE 1.º.....	EL CAPITÁN CENTELLAS
ANTONIO, HOMBRE 2.º.....	DON RAFAEL DE AVELLANEDA
UN CELADOR DE POLICÍA.....	DOS ALGUACILES
Gente del pueblo.....	Caballeros sevillanos, encubiertos, curiosos y pueblo
agentes de policía.....	justicia
etc.	

Mariano Pina escoge ese nombre tan significativo en la religión cristiana de la protagonista que es una distinción teológica, Trinidad, que asume el papel de doña Inés quien ofrece su alma para salvar la de don Juan.

En cambio, el correspondiente de don Juan Tenorio lleva nada menos que un sobrenombre, el perdido, transcrito en andaluz como '*perdío*' bastante representativo y sugerente para demostrar la forma de ser del protagonista, en lugar del distintivo 'don' que destaca su rango social y el famoso apellido de la familia 'Tenorio' del caso de su parodiado. "*Juan el perdío*, al ser la primera de una larga serie de ellas [parodias de *Don Juan Tenorio*], inaugura a la vez un género interpretativo: el protagonista -y, con él, todos los que le rodean y el mundo en que se mueven- ya no son los elegantes aristócratas de la Sevilla patricia de la historia, sino los chulos «de uno de los barrios» -según reza la didascalia- de la capital andaluza del presente -año 184...-. Este proceso de reelaboración transforma entonces por ejemplo la hostería del Laurel en una «taberna» barriobajera, en la que los personajes reunidos hablan un andaluz de pandereta: «En cuanto ella lea er papé / de siguro pierde el juisio», dice al acabar su carta ese nuevo Juan cuyo apodo, el *perdío*, dice bien el origen lingüístico y regional. Ésta será, de ahí en adelante, una de las líneas interpretativas del género paródico, que abunda en obras cortadas por este mismo patrón, que acaso pueda definirse como un doble proceso de *actualización* (las aventuras presentadas no están ya remitidas a una historia alejada en el tiempo) y *achulamiento* (todo discurre ahora en los sectores más bajos de la sociedad).

[...] la parodia generalmente procede por inversión de valores, sustituyendo por ejemplo lo bajo a lo alto, o lo vulgar a lo noble como ocurre en el ejemplo precedente.”⁶

El tío Berrinches sigue siendo el padre de la protagonista como ocurre en el drama con sus parodiados don Gonzalo y doña Inés. Pero el parodista le apellida de esa manera con la forma plural del nombre común y familiar de significado 'coraje, enojo grande' implicando así lo furioso que se ha vuelto el padre de la protagonista original a causa de los

⁶ SERRANO, Carlos, “*Don Juan Tenorio* y sus parodias: el teatro como empresa cultural” en *Actas del congreso sobre José Zorrilla Una nueva lectura*, ed. coordinada por Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, p. 537.

desvaríos cometidos por don Juan Tenorio. Otro tanto sucede en el caso de Pepe Narga ('nalga' en andaluz) con toque cómico y de la tía Canaria.

El peso de las figuras del capitán Centellas y de don Rafael de Avellaneda se aligera bastante en esta obra paródica hasta llegar al anonimato.

El dueño de la hostería, el italiano Buttarelli, es sustituido por el tabernero Canillas, valenciano. Es notorio que en ésta como en casi todas las parodias que van a ser estudiadas en esta tesis, la acción y los personajes se limitan al territorio nacional, por lo que el italiano es sustituido por un valenciano, e incluso la conversación en italiano entre don Juan y el hospedero es suplantada paródicamente por su correspondiente en valenciano. Marcos Ciutti, el criado de don Juan, que posee también nombre y apellido italianos, pasa a tener aquí un nombre marcadamente local, Ramón, sin apellido otorgado.

El padre Tenorio, don Diego, no hace acto de presencia en esta obra junto con varios personajes originales como Pascual, Lucía, la abadesa, etc.



⁷ «Los Juanes» en *Madrid Cómico*, 24 de Junio de 1883, p. 4.

1. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

<<TABLA I>>

JUAN EL PERDÍO		DON JUAN TENORIO (PRIMERA PARTE)							
E S C E N A	I	A	I	E	I				
	II				II, (XII)				
	III				III				
	IV				V, VI, VII				
	V				XII				
	VI				XIII				
	VII				V				
	VIII		(I)	IX	(VII, VIII, I)				
	IX		C	II	S	V			
	X					VII			
	XI	VII, VIII							
	XII	XI							
	XIII	XII							
	XIV	II							
	XV	O				III	N	III	
	XVI							IV	
	XVII							III	
	XVIII							IV, III	
	XIX		(IX), VI-VIII						
	XX		IX						
XXI	X								
XXII	IV		A	XI					
XXIII				XI, X					

Para ver mejor la estructura argumental variada por el parodista, voy a exponer una vez más en la página siguiente el esquema de las escenas correspondientes, esta vez citando los títulos originales de cada acto puestos por José Zorrilla y los resúmenes de las escenas parodiadas de la obra original hechos por Fernández Cifuentes en su edición de *Don Juan Tenorio* en la mayoría de los casos. Sin embargo en alguno de ellos, cuando no está representado el contenido de las secuencias parodiadas en esos resúmenes, yo misma añadiré un compendio al respecto entre corchetes para el mejor seguimiento de la relación obras paródica-parodiada. Además, los comprendidos entre paréntesis son reflejo de los versos parodiados fuera del conjunto de los actos o de las escenas correspondientes.



⁸ *Ídem*, p. 5.

<<TABLA II>>

JUAN EL PERDÍO	DON JUAN TENORIO (PRIMERA PARTE)				
ESCENA	ACTO	ESCENA			
I	L Y I B E S R C T Á I N D A A J L E O	La Carta			
II		Historia de La Apuesta		(Protagonistas)	
III		Una Mesa Preparada			
IV		El Comendador en La Hostería			
V		Protagonistas	Las Hazañas de D.J. y DL	Comparación de Las Listas	Nueva Apuesta
VI		«La Apuesta está en Pie»			
VII		Don Juan en La Misma Calle			
VIII	(LIB.)	Informe de Brígida	(El Comendador en La Hostería, El Padre de D.J.; La Carta)		
IX	D E S T R E Z A	Proyecto de Secuestro			
X		[El Encuentro entre Don Juan y Don Luis en La Calle]			
XI		Secuestro de Don Luis			
XII		La Criada Infiel			
XIII		Elogio del Soborno			
XIV	P N R A O C F I A Ó N	La Monja Distraída			
XV		El Devocionario y La Carta		Lecturas de La Carta	
XVI		[La Entrada de Don Juan en La Celda]			
XVII	E P L U E R D T I A A S B D L E O L A C I L E A L S O	La Escena del Sofá			
XVIII		[La Llegada de D. Luis a La Quinta]		[La Despedida Momentánea]	
XIX		(Humillación de D. J.)	Reclamación de D. Luis	Desafío	El Cdor. en La Quinta
XX		Reclamación del Comendador		Humillación de Don Juan	
XXI		Doble Asesinato			
XXII		Desolación de Doña Inés			
XXIII		Desolación de Doña Inés		Doble Asesinato	

1. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO

La acción de esta parodia principia al anochecer en uno de los barrios de Sevilla con lo cual comparte, en un principio, dos de los mismos elementos dimensionales con la primera parte de la obra original: el tiempo y el espacio miméticos. Ambas obras tienen lugar en la ciudad hispalense (el espacio del mito teatral) y suceden en una sola noche. Pero si nos sumergimos en detalle en ellas, enseguida nos damos cuenta de que tal punto común no es nada completo por dos sencillas razones: la degradación del barrio sevillano y la contemporaneidad de la obra paródica (el tiempo de la parodia más o menos coincide con el año de su representación, a diferencia del drama que se desarrolla por los años de 1545, en la época de Carlos V, aunque su representación tuviera lugar apenas cinco años antes).

1. 4. 1. ESCENA I

La obra da comienzo en una taberna envilecida como indica Carlos Serrano en uno de sus artículos: “La irrisión paródica solía, en efecto, transformar los personajes y las situaciones, rebajando el local del encuentro inicial de hostería a taberna y sus protagonistas de nobles calaveras a chulos barriobajeros[...] Ahí donde los protagonistas descendían la escala social de lo más alto a lo más bajo (del aristocrático don Juan al plebeyo Juan *el perdío*[...])”⁹

Juan escribe sentado a una mesa. Canillas, el valenciano que la regenta sustituyendo al italiano al que parodia, conversa con Ramón. El tabernero se queja de lo poco que se despacha siendo su vino de gran vejez (‘dies años’) y le interroga a Ramón acerca de Juan:

CANILL.	Conosés tú á ese mosito?	BUTT.	¿A su servicio estás?	17
RAMON.	No lo tengo é conosé!	CIUTT.	No hay prior que se me iguale;	19
	Es el hombre más cosío			
	de cuantos hay en Seviya.		tengo cuanto quiero, y más.	20

⁹ SERRANO, Carlos, “Arniches y la parodia donjuanesca: *El Trust de los Tenorios* (1910)” en *Estudios sobre Carlos Arniches*, Edición de Juan A.Ríos Carratalá, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» diputación Alicante, 1994, p. 183.

En esta obra paródica concretamente, al ser transcrita en subdialecto, serían continuas las marcas de [sic], por lo que reproduciré los versos tal como los escribió su autor sin ningún tipo de señal.

Ramón añade que llegó el día anterior de correr todo el mundo antes de la muerte del tío de Canillas. El parodista introduce este elemento necrológico para justificar el desconocimiento y la curiosidad del nuevo regente de la taberna sobre el reaparecido Juan sustituyendo el ingrediente carnavalesco que es el antifaz que lleva el don Juan original provocando así la intriga del dueño de la hostería del Laurel.

CANILL. **Y á quién le escribe?** BUTT. **¿Y a quién mil diablos escribe** 33

El parodista no se anda con tapujos; podemos enterarnos a través de Ramón de que Juan está escribiendo a una ‘jembra’¹⁰ muy guardada, mientras que Ciutti, en la obra original, le contesta disimulando al hostelero ante su pregunta curiosa que su señor está trazando una epístola a su padre.

Mientras Ramón da pistas a Canillas sobre la identidad de Juan, éste ha acabado de redactar la carta. El remitente acompaña el pliego con unas ligas, diciendo para sí mismo que su carta es capaz de emblandecer hasta

las dos peñas de un molino.¹¹

Juan encarga en un aparte a ‘Ramonsiyo’¹² que entregue la carta a la tía Canaria, la mandadera del hospicio, para que se la dé a Trinidad y que regrese enseguida, eliminando la comparación de su parodiado:

JUAN. **Y que güervas presto.** DON JUAN. **y más ligero que el viento** 49
Él seguirá en la taberna hasta enterarse si viene ese mozo (Pepe Narga).

Ramón le obedece empleando el quiasmo en compañía de la frase de su parodiado:

RAMON. **Está bien.** Adios, Juaniyo. (*Vase*). CIUTTI. **Bien está.** (*Vase*) 50

¹⁰ PINA Y BOHIGAS, Mariano, *Juan el perdió*, quinta ed., Imprenta de Francisco Nuñez, Salamanca, 1880, p. 6.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Íd.*

1. 4. 2. ESCENA II

Se parodia la segunda escena del *Tenorio* sustituyendo la conversación en italiano por una similar en valenciano, pero antes el autor paródico añade un aparte dístico de su protagonista de carácter cómico que asegura que Trinidad perderá el juicio en cuanto lea su papel.

JUAN. *Vinga así* DON JUAN. *Cristóforo, **veni** quá.* 51

CANILL. *Qué es lo que vol?* BUTTARELL. *Eccellenza!*

[...]

JUAN. *y parlem en **castellá**.* BUTTARELL. *Ma ho imparato il **castigliano**,* 53

Juan le deja la vuelta como propina y Canillas le alaba por ello. Aquél se autodefine a sí mismo como un hombre

mas áspero que un espino,
con mas caló que er verano,
mas juerte y duro que un risco;
mas cabá que una onsa doro,
y mas leá que un perro chino?¹³

Juan pretende que adivine quién es él en un alarde de narcisismo, ante el cual concluye Canillas que debe de tratarse de Pepiyo Nargas, su oponente. Es una de las primeras situaciones que causan la hilaridad del público asistente a la representación. La confusión inesperada es un recurso típico en este tipo de obras. En cambio el protagonista se siente ofendido y con la esperanza de hacerle entrar en juicio a su favor, pretende recordarle la disputa que dio el lugar hace un año entre él y su oponente.

Pero además, el autor paródico añade una apuesta grotesca, previa a la ya esperada. Se trataba de dar una puñalada a un mosquito en pleno vuelo: 'Pepiyo' solamente lo hirió en una pata, mientras que Juan lo atravesó. En esta obra las espadas y pistola normales en los lances de la época de Tenorio, son sustituidas por navajas, más típicas de los chulos andaluces entre los que se desarrolla la obra, y que suelen denominarse 'pinchos'¹⁴ o 'churís'¹⁵ en su ambiente. A continuación se realizó la apuesta que actualmente concluye. El tabernero por fin acierta con la identidad del protagonista a base de preguntar

¹³ *Op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁴ Aparece esta palabra en la página 8 de esta obra.

¹⁵ Como ejemplo, *El churí del ecijano* (ed. en 1858), de José M.^a Honor, parodia de *El puñal del godo*, de José Zorrilla.

cambiando el orden de versificación original y copiando un verso entero con la única excepción de un signo ortográfico:

CANILL.	El que despues de ese lanse	D. JUAN.	que apostaron me es notorio	79
	hiso apuesta con Pepiyo,		Luis Mejía y Juan Tenorio.	82
	de salir por esos mundos,			
	á ver quien daba mas ruido		a quién haría en un año	80
			con más fortuna más daño	81
	en el término de un año?	D. LUIS.	en el término de un año,	433

Tras aclararse la identidad del protagonista se reproduce, incluso, la solicitud de las dos botellas:

JUAN.	Pus por si allega ese amigo,	D. JUAN.	mas por si acaso los dos	98
	preparusté dos boteyas		tus dos mejores botellas	101
	der mansaniya y der tinto.		prevénles.	102

1. 4. 3. ESCENA III

Canillas corre a contarles a los muchachos el evento de la llegada de los contendientes. Mientras, en el drama, Buttarelli monologa el hecho invocando a la Santa Madona:

CANILL.	Porque está aquí Pepe Nargas,	BUTT.	¡Santa Madona! De vuelta	103
	y también Juan el Perdío.		Mejía y Tenorio están	104

Antonio, al escuchar la noticia, expresa su regocijo utilizando dos fenómenos de elisión como su componente principal acorde al vulgarismo del lenguaje de la obra:

Malegro, así nos irán
las cosas nuevas can visto.¹⁶

Entretanto entra saludando en escena el tío Berrinches, es decir, el paródico del Comendador.

¹⁶ *Juan el perdío*, ed. cit., p. 9.

1. 4. 4. ESCENA IV

El tabernero devuelve el saludo al recién llegado a su local y el último le tantea para que arrime el oído para escuchar cuatro palabras. Berrinches le pregunta aparte a Canillas si es discreto y éste le contesta también en un aparte que lo mismo que un santo de madera (pino). A continuación el tío le pide un favor:

BERRIN.	Yo quió ponerme escondío,	D. GONZ.	Quisiera yo ocultamente	160
	de mó que naide me dique,		me reconociera.	162
	y yo pinchare toito		verlos, y sin que la gente	161
	lo que pase aqui esta noche.			

Canillas le pregunta sorprendido en qué sitio se va a esconder si están en la ancha calle. Pero Berrinches insiste consultando si no hay algún rincencillo aunque fuera detrás de la puerta, como su parodiado le solicita al hostelero un aposento contiguo. Canillas le sugiere que se oculte detrás de una capa que le proveerá, como le recomienda al Comendador Buttarelli un antifaz aprovechándose del carnaval. Los dos padres de las protagonistas piden el antifaz o la capa para averiguar por ellos mismos la veracidad de la apuesta.

BERRIN.	puó sentarme en una mesa,	D. GONZ.		
	Sin er temó é ser visto.		verlos, y sin que la gente	161
CANILL.	Adelante.		me reconociera.	162
BERRIN.	Trae la capa,		Pues entonces trae	173
	y dos cañas é camino.		el antifaz.	174

El padre original asegura que si fuera cierto el rumor sobre don Juan, prefiere ver muerta a su hija a permitirle ser la mujer de tal truhán. La postura del paródico es fundamentalmente la misma, pero sin tal dramatismo, suprimido por el autor paródico:

BERRIN.	Así podré eterminá,	D. GONZ.	Yo mismo indagar prefiero	179
	y si es que Juan sa ersedío,		la verdad..., mas a ser cierta	180
	se quea sin la muchacha,		la apuesta, primero muerta	181
	lo mesmo que soy Fransisco.		que esposa suya la quiero.	182

Berrinches se emboza y se sienta. La multitud va acudiendo para ver quién gana la apuesta.

En la parodia se omiten la escena de don Diego, la aparición de Avellaneda y Centellas con sus apuestas y la historia que Buttarelli les cuenta sobre un hombre oculto

tras un antifaz (don Juan) con su paje de Génova al anochecer del día mimético. Aunque el parodista sigue en su mayoría fielmente el relato original, no duda en suprimir las escenas menos necesarias al hilo argumental incluso de la propia obra original.

1. 4. 5. ESCENA V

Juan y Ramón esperan la llegada de ‘Pepiyo’. Alguien con la cara oculta se acerca a las sillas reservadas y el protagonista paródico replica alterando el orden versificador y copiando un verso aunque con un yeísmo y una sílaba evanescente:

JUAN.	Moso güeno, onde vasté?	D. JUAN.	hidalgo.	382
	esa siya está comprá.		Esa silla está comprada,	381

Pepe asegura que es suya y a continuación los dos personajes paródicos se identifican desembozándose como sus parodiados. La utilización por parte de los personajes del embozo o de la máscara les convierte en seres desconocidos en la dinámica escénica.

JUAN.	Entonse me dá er bajío de ques osté?...	D. JUAN.	Luego sois don Luis Mejía.	387
			[...]	
	Y yo soy Juan el Perdío.		Yo soy don Juan.	392

Se saludan con entusiasmo marcado:

ANTON.	Pepiyo!	CENTELL.	¡Don Juan !
HOM. 1.º	Juan!	AVELLAN.	¡Don Luis!
PEPE.	Gato viejo!	D. JUAN.	¡Caballeros! 393

Tras los saludos, Juan insiste en pasar inmediatamente al asunto como su parodiado propone no malgastar el tiempo, pero Pepe se obstina en no apresurarse proponiéndole descansar enjuagando la boca. Juan está de acuerdo con su rival y con su parodiado en beber antes de nada:

JUAN.	Disusté bien, beberemos.	D. JUAN.	Bebamos antes.	420
-------	---------------------------------	----------	-----------------------	-----

De nuevo el paródico de don Luis asume el papel de su parodiado, narrando en qué consistía su apuesta: en averiguar ‘quien má se lusia’¹⁷ con mejor fortuna. El texto de Pina respeta el de Zorrilla conservando la substancia de toda la primera parte del drama y a

¹⁷ *Op. cit.*, p. 11.

veces hasta copiando versos enteros, aunque con elementos de metaplasmo, barbarismo o andalucismo:

PEPE.	en el término dun año,	D. LUIS.	en el término de un año,	433
	y salvo y libre gorvía.		juntándonos aquí hoy	434
JUAN.	Pus comiensusté su cuento.	D. JUAN.	Hablad, pues.	437
PEPE.	No me toca prensipiá.	D. LUIS.	No, vos debéis empezar.	438
			[...]	
JUAN.	y no me jago é rogá.	D. JUAN.	que nunca me hago esperar.	440
	Pus señó, yo dende aquí,		Pues, señor, yo desde aquí,	441

Como puede verse son pocas las variaciones introducidas.

Juan cuenta que cuando tomó el camino, se fue a Málaga, tierra que, según dice, posee mozos de calidad. Por lo tanto es la mejor ciudad para buscar truenos y guerra, y se estableció en el barrio de Perché. Mas los malagueños se quedaron pequeños en cuanto pronunció con poderío los sermones correspondientes al cartel que su parodiado puso en su puerta en Roma:

JUAN.	aquí está Juan el Perdío,	D. JUAN.	<i>Aquí está don Juan Tenorio</i>	459
	pa darle á los malagueños.		<i>para quien quiera algo de él.</i>	460

Juan se jacta de que como le dio
muletazo al que fue a probar el
cebo, quedó por amo y dueño en
dicho barrio y en el Nuevo Mundo.

FRASES



Esta **corbata** es notorio
que me da muy buen cartel:
Aquí está don Juan Tenorio
para quien quiera algo de él.
Fábrica de corbatas y camisas,
Marlana de Pineda, 12

18

JUAN.	A qué hablá de aquellos días?	D. JUAN.	a relataros renuncio:	462
			De aquellos días la historia	461

¹⁸ ALMOGUERA, «Frases del Tenorio» en *Madrid Cómic*, n.º 37, 29 de octubre de 1910, p. 9.

En Málaga hizo disfrutar mucho a las ‘jembras’¹⁹ y mató a tantos hombres que pusieron precio a su garganta (‘gasnate’²⁰). Después le dio por el contrabando. Una vez su barco fue atacado por veinte buques de guerra de cien cañones o más. Una de las balas (del treinta y seis) le causó una picadura como de viruela que ostenta orgulloso en su mejilla. Le llevaron a Ceuta en una jaula de hierro, pero a los dos días se hartó y destrozó los grilletes con las uñas de los pies, se arrancó la cabeza y huyó con ella bajo el brazo. De

El nuevo Don Juan.



De la predera bravía
á la que sirve la horchata,
no ha habido mujer barata
que no logre mi osadía.
Terror y déspota fui
del garito y del café,
y en todas partes dejé
memoria amarga de mí.

sobra podemos notar lo hiperbólico y cuentista²¹ que es el protagonista paródico superando a lo bufo a don Juan y satirizando el drama romántico. Desde entonces, asegura el ‘perdío’, ha llevado la ventaja en todos los lugares o bien luchando o bien jugando. Esta declaración del paródico tampoco deja de ser, como la mayoría de ellas, una *remake* del original, ya que su contenido lo sugirió don Juan en su segundo cartel que puso en Nápoles (vv. 491-5) y su estructura, en los versos 501-5, respectivamente.

JUAN.	Yo las tapias escalé,	D. JUAN.	yo los claustros escalé,	508
	no hubo puerta que no abrí,			
	y en toas partes ejé,		y en todas partes dejé	509
	ó yorando una mujé,		memoria amarga de mí.	510
	ó muerto un moso varí.			

El autor paródico, tras copiar el verso 509, extiende la ‘memoria amarga’ del verso siguiente pormenorizando a su modo su contenido. A continuación saca un cordel con nudos para demostrar las veces que ha cometido sus fechorías sustituyendo la lista escrita de la obra original.

JUAN.	Esto es lo que jise yo,	D. JUAN.	A esto don Juan se arrojó,	521
	(Saca un cordel con nudos.)			
	y en acontando esos ñuos,		y escrito en este papel	522
	en que viene apuntao tó,		está cuanto consiguíó,	523

¹⁹ *Juan el perdío*, ed. cit., p. 12.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Gráfico y texto extraídos de la portada de *Madrid Cómico*, 10 de marzo de 1894.

se verá si **aquí** hay való
sobre tos los mosos cruos.

y lo que él **aquí** escribió 524
mantenido está por él. 525



«Y lo que él aquí escribió
mantenido está por él.»

22

PEPE. A contá.

D. LUIS. Leed, pues.

JUAN. Toadia es trempano.

D. JUAN. No, oigamos antes 526

Concordando con el material escénico (el cordón con nudos), en la parodia se exige contar en lugar de una lectura de la lista de la obra original. Pero para seguir fiel al hilo argumental del *Tenorio*, Juan, impaciente, reclama de Pepe su narración antes de pasar a contar los nudos.

Narga se fue paralelamente a su rival a la tierra de la pescadilla, Cádiz. Allí dijo lo siguiente que nos recuerda el contenido del primer cartel y la cabecera del segundo que puso don Juan en Roma y en Nápoles respectivamente y el de don Luis en París, conservando así en un verso la correlación entre los dos personajes parodiados:

PEPE. **aquí hay un hombre pa** treinta.

D. JUAN. ***Aquí*** está don Juan Tenorio 459

para quien quiera algo de él. 460

Aquí está don Juan Tenorio, 484

y no ***hay hombre*** para él. 485

D. LUIS. diciendo: ***Aquí hay un*** don Luis 594

que vale lo menos dos. 595

²² *Ídem*, 14 de enero de 1893.

Lo que provocó incluso la huida de algunos mozos de la ciudad con tan solo leerlo. Disfrutó de tantas ‘hembras’ que a punto estuvo de morir. Dejó esa vida descansada de dos meses por falta de medios de vida y los buscó pelando lechuguinos, pero al considerarlo un ‘trabajo fino’²³ -irónicamente descrito por parte del autor-, salió a los caminos donde se dedicó a desplumar a los viajeros. Una vez le atacaron dos o tres regimientos al lado del Guadalquivir, en cuyas aguas halló refugio sumergiéndose durante 19 días –sigue la misma línea que la historia de su rival en cuanto a lo fantasmagórico-. Pero entre 60 buzos le encontraron y le llevaron a Melilla guardado con diez llaves –otro toque de exageración- como si fuera un tesoro. Escapó pasándose al lado moro dejando en poco tiempo sin camisa a todo el imperio otomano. Huyó, de nuevo, y volvió a España encontrándose al final en Sevilla como ocurre con los personajes de la obra original. “La capital andaluza es el lugar donde se desarrollan las acciones miméticas del drama, de los que se informa reiteradamente al lector/espectador, al iniciarse[sic] cada uno de los actos de la obra, desde el texto dialogado. Italia, por contra, sería un espacio diegético, inserto en el drama de Zorrilla a través de las acciones narradas.”²⁴ Lo mismo sucede con Málaga, Ceuta (Juan); Cádiz, Melilla y Turquía (Pepe) en la obra de Pina.

Otro aspecto por señalar y que confiere un alto grado de teatralidad a la obra original “es el relativo a las simetrías y paralelismos, que vuelven a poner sobre el tapete el juego escénico, la convención, que late en la obra, y que Zorrilla había aprendido en los maestros del género de capa y espada auriseculares. Así, cuando don Luis Mejía y don Juan exponen sus “hazañas” lo hacen simétricamente, interpolando hasta los mismos versos.”²⁵ Los versos 502-5 y 612-5 del drama son ejemplo por ser idénticas las dos partes de los cuatro versos citados; y la obra paródica también sigue la misma táctica de la simetría de la original repitiendo los cuatro versos paródicos correspondientes a los parodiados en dos ocasiones. De nuevo volvemos al paralelismo tras las increíbles e imposibles historias

²³ *Apud* PINA Y BOHIGAS, p. 15.

²⁴ DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo y GUTIÉRREZ FLORES, Fabian, “La «teatralidad» en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla” en *Crítica hispánica El teatro español en el siglo XIX*, Vol. XVII, n.º 1, Duquesne University, 1995, p. 75.

²⁵ Artículo citado, p. 73.

narradas por ambos en las que el autor se explaya separándose notoriamente de la obra original.

PEPE.	Y como osté, en tó lugá	D. LUIS.	Y cual vos, por donde fui	611
	he yevao la ventaja,		la razón atropellé,	612
	ya largando gofetá,		la virtud escarnecí,	613
	tomándome puñalá		a la justicia burlé,	614
	y cobrando la baraja.		y a las mujeres vendí.	615
	Ahora he venio á Sevilla,			
	y como no tengo un duro,		Mi hacienda llevo perdida	616
			mi boda comprometida	619
	me vó á casá con Aniya,		con doña Ana de Pantoja.	620

El comprometido paródico también lleva las cuentas con nudos de un cordel separados en dos lados según las conquistas o los muertos apuñalados igual que su contrincante, simulando las dos líneas separadas en las listas de los dos apostadores originales. Veamos las sumas de la realización de las apuestas en una tabla comparativa:

<i>JUAN EL PERDÍO</i>				<i>DON JUAN TENORIO</i>			
Juan		Pepe		Don Juan		Don Luis	
mujeres	‘puñalá’	‘mosas’	‘prumasos’	conquistas	muertos	conquistas	muertos
90	100	40	22	72	32	56	23

Como se puede observar en la tabla anterior, estos cordones que parodian la tradicional lista donjuanesca se asemejan en cuanto al número de víctimas de don Luis y de Pepe, no llegando a la altura de su parodiado, pero Juan el ‘perdío’ supera a Tenorio en todos los aspectos, poniendo así más énfasis en la extravagancia del asunto.

JUAN.	Pus gano yo.	D. JUAN.	Pues perdéis.	655
-------	---------------------	----------	----------------------	-----

Como ejemplo del lenguaje pueden servirnos las palabras con que Juan el ‘perdío’ explica a Pepe Narga cómo lleva a cabo sus conquistas amorosas, más veloz que su modelo:

PEPE.	Cómo se gobiernasté,	D. LUIS.	¿ Cuántos días empleáis	682
	pa que se rindan tan pronto?...		en cada mujer que amáis?	683
JUAN.	Las mujeres? soy yo tonto?	D. JUAN.	Partid los días del año	684
	Compare, lo vaste á vé.		entre las que ahí encontráis.	685
	De mañana las diquelo,		Uno para enamorar las ,	686
	po la tarde las traiyo,		otro para conseguir las ,	687
	po la noche las camelo,		otro para abandonar las ,	688

las jago entrá en el selo,	dos para sustituir las ,	689
y ensegua me las guillo.	y un hora para olvidar las .	690

El autor madrileño cambia el orden de su obra respecto a la obra original retrocediendo unos versos originarios para parodiar. Sugiriendo el contenido de los versos 662-5 donde don Juan engloba toda la clase social de sus conquistas amorosas desde la realeza hasta la clase baja, el ‘perdío’ le contesta a su rival que había de todo (malas y buenas) entre sus ligues (rubias y morenas). Pero Pepe tiene algo que objetar como su parodiado:

PEPE.	no ha conseguido en mi juisio ,	D. LUIS.	Sólo una os falta en justicia .	667
	las que es mas efisi.			
JUAN.	Cuá?	D. JUAN.	¿Me la podéis señalar?	668
PEPE.	Una que esté en el hespicio	D. LUIS.	Sí, por cierto, una novicia	669
	por sus pares enserrá.		que esté para profesar.	670

Don Juan propone complacer doblemente al provocador y acaba por comprometerse a quitarle a su prometida. La misma idea es la que recoge Pina, aunque en un lenguaje evidentemente vulgar y revelando su proyecto anticipado que ‘ya está medio andao’²⁶. Igualmente seguro de sí mismo, se dispone a seducir a Aniya empleando un término familiar, ‘camelar’ que Íñiguez Barrena da como uno de los múltiples ejemplos de gitanismos y usos jergales del lenguaje comúnmente utilizado en las parodias dramáticas²⁷:

JUAN.	le camelo asté esa Aniya	D. JUAN.	mañana pienso quitaros	694
	é que ha poco me ha jablao.		a doña Ana de Pantoja.	695

En esta parodia se omiten las llamadas a los criados para que acudan a la autoridad y encierren al contrincante asegurando aparentemente así el triunfo de la apuesta. No se apuestan la vida sino una sola ‘perla’²⁸ produciendo el antidramatismo. Siguiendo esta línea, interviene el padre de Trinidad, mezclando y alterando el orden y el contenido de los cuatro versos de la redondilla abrazada de don Gonzalo, al echarle la bronca a su previsto yerno sin mención a la muerte a diferencia de su parodiado:

BERRIN.	Si no estuviera mar visto,	D.GONZ.		
	y lo que sois no mirára,		que a no temblarme las manos	705

²⁶ *Juan el perdío*, ed. cit., p. 17.

²⁷ ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia dramática Naturaleza y técnica(s)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, p. 155.

²⁸ *Juan el perdío*, ed. cit., p. 17. Si interpretamos la palabra ‘perla’ como ‘pela’ (o sea peseta), la devaluación de la apuesta es aún mayor.

sus había é poné la cara	os diera muerte a los dos!	707
lo mes mo cun Santo Cristo.	a palos, como a villanos,	706
	¡Insensatos! ¡Vive Dios	704

Al llamarle Juan, abuelo, Berrinches le replica que está más fresco que él y ante la amenaza del herrador de levantar la mano, el ‘perdío’ se burla de él pidiendo que llamen al cirujano.

JUAN. Y usted quién es , so baú?	D. JUAN. Pero di pronto quién eres ,	728
---	---	-----

El anciano herrero le responde que llegará a saberlo, pero el protagonista sigue mostrándose impaciente por lo cual se desemboza como su parodiado don Gonzalo. Don Juan exclama su nombre sorprendido, mientras que su paródico su oficio, ‘el jerraó!’. Mientras el Comendador advierte amenazador al protagonista para que no vuelva a pensar más en doña Inés asegurando que prefiere la muerte de su hija a su boda con él, el forjador se limita en decir llanamente que se acabó la boda porque no lo quiere ya como yerno. Y añade que el motivo del ingreso de Trinidad hasta ese momento en un hospicio por parte de su padre, lejos de ser el apartarla de Juan, fue precisamente el preservarla para él y el único motivo de su cambio de opinión en cuanto a la celebración de la boda acordada es que Juan ha estado en presidio. Pero nuestro protagonista contraataca alegando que, según él, su atacante también ha estado en la cárcel por ser un buen muchacho (enfaticado con antífrasis), borracho, etc. Berrinches contesta que él ha ido a la cárcel no por hacer tunantas sino con honra. Tras una pequeña discusión se despiden, mientras que en la obra original la insolencia del protagonista descubre a su padre después de su aparición en apoyo al Comendador.

1. 4. 6. ESCENA VI

Esta escena corresponde a la escena XIII del acto primero de la obra original. La apuesta sigue en pie a pesar de la oposición de Berrinches por un lado y de las detenciones de los competidores originales en la escena siguiente por el otro. Pepe declara a sí mismo en un aparte que hablará antes con Aniya para no comprometerla y Juan le recuerda que el

precio es una ‘perla’²⁹, mientras que en la obra original es don Luis quien hace hincapié en recalcar que debe pagar el perdedor con su vida.

1. 4. 7. ESCENA VII

Ramón adula a Juan conjeturando que éste ganará la apuesta y alienta la conquista de Aniya con algunos consejos que son rechazados por el protagonista indignado por tales sugerencias a un maestro de la seducción. El ‘perdió’ le pregunta a Ramón si ya ha hablado a la mandadera del hospicio y le dio las dos pesetas, como su parodiado indaga si su criado ha cumplido sus encargos. El paródico de Ciutti concluyó su misión dándoselas con las ligas y la carta. Pina y Bohigas sustituye el obsequio del libro por las ligas.

JUAN.	Y te dió alguna repuesta?	D. JUAN.	¿Y te dio carta?	1102
RAMON.	Me ijo que ya te vería.	CIUTTI.	me dijo que aquí al momento	1103
			y que con vos hablaría.	1106

Ramón intenta prevenir a Juan (llamándole Juaniyo) de la peligrosidad de perseguir a ‘la Chata’ mientras esperan a la tía Canaria en la tienda, ya que se expone a caer en la ‘trena’ y a subir al cadalso a entregar la ‘geta’³⁰. Sin embargo, el protagonista se muestra muy optimista bromeando con que así estará más alto y verá mejor la fiesta.

1. 4. 8. ESCENA VIII

Juan la recibe a la Canaria imitando a don Gonzalo (212-213) y a don Diego (243-244):

JUAN.	tener á un hombre é mis prendas	D. DIEG.	(¡Que un hombre de mi linaje	243
		D. GONZ.	(¡Que un hombre como yo tenga	212
	esperando á tal guiñapo?		que esperar aquí y se avenga	213
		D. DIEG.	descienda a tan ruin mansión!	244

²⁹ *Op. cit.*, p. 19.

³⁰ *Op. cit.*, p. 20.

Ella le pide paciencia y él desea saber si le entregó ya a su morena las ligas y la carta como su parodiado pregunta a Brígida sobre el bolsillo y el papel. Al contrario que su parodiada que tranquiliza a don Juan asumiendo que doña Inés estará leyéndolo en ese momento, la tía Canaria lo niega añadiéndole que ha estado en otras urgencias, pero que lo hará esa misma noche. Cuando Juan pregunta por ‘Treniaiya’³¹ como su parodiado sobre si Brígida ha preparado a doña Inés para mejor efecto seductivo, le informa que está deshecha por salir de aquel encierro con un comentario similar al de la aya, ‘Pobre garza enjaulada’³². Como Juan revela su intención de entrar al cobijo en busca de su morena, Canaria le pide que no la comprometa. Entonces él la tranquiliza arguyendo que una asistenta no tiene nada que ver con lo que suceda en la puerta. Y añade que irá después de que concluya una apuesta que tiene entre manos. Hablando del envite, le pregunta si puede darle una idea sobre Aniya y la Brígida paródica informa a Juan sobre la ‘borracha’³³ moza que nos recuerda la conversación entre el hostelero y el criado en la primera escena original.

JUAN.	Mu séria?	BUTTAR.	¿Franco?
TIA CAN.	Como un fandango.	CIUTTI.	Como un estudiante. 26
JUAN.	Y..... dura?	BUTTAR.	¿ Y noble?
TIA CAN.	Cuar la manteca.	CIUTTI.	Como un infante. 27

El ama del alojamiento sigue detallando incluso que la muchacha ha ganado dinero en su casa trabajando de cigarrera y le entrega una ‘gansúa’.

1. 4. 9. ESCENA IX

Esta escena corresponde a la última parte de la escena V del acto segundo de la obra original donde se fragua el secuestro de don Luis. Como Juan quiere ir a ver a Aniya, Ramón le sugiere que espere en la reja de su casa para igualar al drama:

RAMON.	aguárdate en esa reja :	CIUTTI.	en esa reja vecina	1118
	ahí sasoma toas las noches.	D. JUAN.	lo creo, Ciutti; allí asoma	1125

³¹ *Op. cit.*, p. 21.

³² ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993, p. 126, v. 1250.

³³ *Juan el perdío*, ed. cit., p. 21.

Luego pasa a ocuparse de si viene Pepiyo. El protagonista instruye a Ramón para que prenda a Pepiyo con la ayuda de tres sujetos más en el momento en que lo vea hablando con él y lo tringue por las orejas sin que pueda menearse y lo retenga en su bodega en concordancia con la escena del drama, pero con la comicidad provocada por los comentarios de Juan.

1. 4. 10. ESCENA X

Llega el encuentro entre Juan y Pepe en la calle de Aniya, mostrándose en esta secuencia la correspondencia con la primera parte de la escena VII del acto segundo original por lo que los dos adversarios disputan por cruzar en el mismo camino. En la comedia Pepe engloba la breve conversación entre ambos rivales dramáticos en forma de pregunta, estableciendo al revés la ordenación de los elementos paródicos respecto a los componentes de los dos versos:

PEPE.	Está ya tomá la caye,	D. LUIS.	Guardado está .	1168
	pa entorilá á esa jembra?	D. JUAN.	El paso franco.	1167

El antagonista paródico desafía a Juan diciendo que como él vino a verla, no quiere tener a su lado ningún espantajo de cuaresma. En contestación a ese insulto, el protagonista le replica que la calle es libre y no dejará que nadie lo gobierne a él. Concluye esta escena con una discusión entre chulos acerca de quién abandonará antes la calle.

1. 4. 11. ESCENA XI

Continúa parodiándose la escena VII del acto segundo con lo que se lleva a cabo el secuestro de Pepe Narga por los secuaces de Juan dirigidos por Ramón. Seguido al rapto de su rival, viene el soliloquio del personaje principal que es la parte paródica de la escena siguiente de la obra hipotextual.

JUAN.	Mientras él está enserrao ,	D. JUAN.	mientras le soplo la dama,	1204
	yo le conquisto su jembra.		él se arrancará los pelos	1205
			encerrado en mi bodega.	1206

1. 4. 12. ESCENA XII

Se desarrolla una conversación entre Juan y Aniya prácticamente equivalente a la del drama mientras don Juan trata con la criada de doña Ana de Pantoja. Dicha conversación original engloba toda la escena XI del acto segundo y esta escena paródica de la que nos ocupamos es su reproducción incluso en cuanto al esquema métrico de la escena parodiada que contiene seis ovillejos y una redondilla. En su obra el parodista amplía una estrofa respecto a la escena original dejando su escena en siete ovillejos y una redondilla, pero conserva incluso que todos los últimos versos de sus ovillejos fueran frases de Juan (en ambos casos, recalcados en cursiva por los autores).

ANIYA.	Cómo se yama er truan?	LUCÍA.	¿Sí? ¿ Qué nombre usa el galán?	1398
JUAN.	Juan.	D. JUAN.	Don Juan.	1399
ANIYA.	Sin un mote conosío?	LUCÍA.	¿ Sin apellido notorio?	1400
JUAN.	El Perdío.	D. JUAN.	Tenorio.	1401

Juan le ofrece un anillo de topacio que le costó ‘seis riales’ y que llevará puesto en el pañuelo del cuello para que le franquee la puerta.

ANIYA.	Y pa abrí este palasio?	LUCÍA.	¡Bah! ¿ Y quién abre este castillo?	1390
--------	--------------------------------	--------	---	------

Quedan emplazados esa noche a la una (a las diez en la obra original), aunque ella no le propone más que ser su amante ya que se va a casar con Pepiyo. Aniya es consciente con quién se trata, mientras que el protagonista original engaña a doña Ana suplantando a su prometido en medio de un soborno a su criada.

JUAN.	<i>Esta noche aquí á la una.</i>	D. JUAN.	<i>a las diez aquí estaré.</i>	1425
-------	---	----------	---------------------------------------	------

Se despiden hasta la hora fijada:

JUAN.	Adios, salerosa Aniya.	D. JUAN.	Adiós, pues, franca Lucía.	1428
ANIYA.	Adios, arrastrundi Juan.	LUCÍA.	Adiós, pues, rico don Juan.	1429

1. 4. 13. ESCENA XIII

Juan se va pletórico de satisfacción por su triunfo:

JUAN.	A la una, jasia esta casa:	D. JUAN.	a las nueve en el convento,	1432
	á las dos en el hespicio.		a las diez en esta calle. (Vanse.)	1433

“Esta condensación temporal es otro índice de teatralidad, de dinamismo, de marca de convención, en suma, que funciona de idéntica manera a como lo hace en el *Tenorio*, a pesar y precisamente por la inverosimilitud de tanta concreción, de que pasen tantas cosas en tan poco tiempo. Es más, el tiempo mimético casi coincide con el de la representación.”³⁴ “Esta condensación opera, indudablemente, como factor de teatralidad, pues lleva al tiempo mimético, por un lado, a coincidir casi con el de la representación[.,:] y, por otro lado, al imprimir un dinamismo especial a las acciones de Don Juan, quien, poco antes de las ocho de la tarde, está ya en la Hostería del Laurel -adonde volverá puntualmente al marcar el reloj esa hora-, quien a las nueve está con Doña Inés en el convento, tratando de seducirla -después de haber sido preso por la justicia-, quien a las diez acude a la casa de Doña Ana para burlar a ella y a Don Luis, quien de madrugada -después de las doce- está en su quinta, en la que le espera Doña Inés, etc.”³⁵

1. 4. 14. ESCENA XIV

Como doña Inés monologa sobre su distracción en su celda del convento en la escena segunda del acto tercero, Trinidad maldice su suerte mientras hila en una habitación pobremente amueblada del hospicio. Ella también está impaciente esperando a la tía Canaria de ver a Juan, mientras que su parodiada echa de menos a su dueña sin saber dónde se encuentra. La protagonista paródica concluye la escena deseando que Juan la saque cuanto antes de ese lugar haciéndola su esposa, aunque su padre no asista a la boda.

1. 4. 15. ESCENA XV

Por fin llegan las dos ancianas y se alegran las protagonistas, pero aquí es Trinidad la que pregunta por el aspecto de su Juan al regresar la tía Canaria quien le entrega las

³⁴ DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo, “Aspectos de la teatralidad romántica: las comedias de Zorrilla” en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte Actas del congreso de historia y crítica del teatro de comedias*, Edición de Fundación Pedro Muñoz Seca, Ayto. de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, 1995, pp. 245-6.

³⁵ *Apud* DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo y GUTIÉRREZ FLORES, Fabian, pp. 75-6.

ligas y la carta que la protagonista paródica puede leer gracias a que la enseñaron en el hospicio:

TRINID. «Chata **mia**; sar **de** espuma.....» D.^a INÉS. «Doña Inés **del alma mía.**» 1644

Trinidad se extraña de que la llame chata, la tía supone que se le debe de haber escapado la pluma como no escribe demasiado bien. La destinataria de la carta sigue leyendo:

TRINID.	«Golondrina é verano	D. ^a INÉS.	hermosísima paloma	1650
	ap risioná po la mano		privada de libertad,	1651
	de argun enojao debé:		no los tornéis con enojos	1654
	si quies sabé lo que ise		si os dignáis por estas letras	1652
	cuanto escribo en esta carta,			
	sá menesté que sin farta		pasar vuestros lindos ojos,	1653
	te leas toito er papé.»		sin concluir, acabad.»	1655

Trinidad hace burla de la obviedad de la observación y continúa leyendo la carta que prosigue diciendo que desde que Trinidad echó los dientes y a Juan le destetó su madre,

TRINID.	conchavaron nuestros pare,	D. ^a INÉS.	« Nuestros padres de consuno	1660
	que nos debíamos casá.		nuestras bodas acordaron ,	1661
	Y este queré que ar prinsipio		Y halagado desde entonces	1664
	solo me jasía cosquilla,			
	se me ha güerto una jorنيا,		con tan risueña esperanza,	1665
	que me tié el arma abrasá.		mi alma , doña Inés, no alcanza	1666
	Tú sola eres en er mundo		otro porvenir que vos.	1667
	mi repiquete y gustiyo;			

El motivo es el mismo que el que aduce Tenorio aunque narrado con un tono mucho más prosaico y cómico en clave andaluza.

Pero Trinidad queda de todos modos igualmente conmovida diciendo,

Me vá á dá un torison,
poique lo que isen las letra
como un cravo me penetra
y me allega ar corason.³⁶

Tras su emoción, sigue leyendo como su parodiada la carta que contiene más y más vocativos como ‘mi groria’,

luseriyo encarselao,
cacho é sielo en estofao,
rayito der mesmo só.³⁷

³⁶ *Juan el perdío*, ed. cit., p. 28.

Juan dice en su escrito que pasa las noches rondando todo el terreno del hospicio más abroncado que un sereno debajo de una canal para que puedan vivir él y Trinidad en gracia de Dios desde el preciso momento que ella salga de la inclusa.

Los dos protagonistas masculinos concluyen sus cartas de la manera siguiente que las leen sus receptoras:

TRINID.	Adió, prumilla é colores,	D. ^a INÉS.	« Adiós, ¡oh luz de mis ojos!	1724
	adió, der só luminaria,		Adiós, Inés de mi alma :	1725
	ya te irá la tia Canaria		medita, por Dios, en calma	1726
	mir cosas que aquí no van .		las palabras que aquí van ;	1727
	Y si te ayega á lo jondo		y si odias esa clausura,	1728
	con su grasia y garabato,		que ser tu sepulcro debe,	1729
	y quiés tocar á ribato,		manda, que a todo se atreve	1730
	jabla, que aquí está tu Juan. »		por tu hermosura don Juan. »	1731

La mandadera cumple su misión echando más leña al fuego comunicándole a la chica que Juan estaba muy triste y lloraba como un niño, al testimoniar:

TIA CAN.	No te ije? eso es cariño!	BRÍGIDA.	de creer que eso amor es .	1635
----------	----------------------------------	----------	--	------

La celestina original dice el verso 1635 justo cuando le confiesa doña Inés su constante obsesión con la imagen de don Juan. Trinidad también revela su agonía difícil de resistir como la protagonista original quien siente un impulso jamás sentido, un afán tan nuevo y tan profundo, un anhelo fatal, etc. que Brígida interpreta como amor.

La tía anuncia a Trinidad la pronta presencia de Juan, ante lo que ella reacciona con un “Me moría”³⁷. Insiste en que es verdad ya que tiene una ganzúa (la llave en la obra original) para abrir esta noche. Este proceso es el mismo que en el drama pero más simplificado. La tía Canaria la consuela, pues tiene miedo de que lo ahorquen si lo descubren.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ídem.*

1. 4. 16. ESCENA XVI

Llega Juan y es recibido con júbilo por Trinidad. La tía Canaria se queda vigilando en el pasadizo.

1. 4. 17. ESCENA XVII

Por fin comienza la parodia de la famosa escena del sofá. Obsérvese la economía de desplazamientos y lugares; no hay rapto ni traslado a la quinta de don Juan. Tampoco es necesario el pretexto inventado de fuego por Brígida y luego apoyada por don Juan para justificar la estancia de doña Inés en su propiedad. Todo se desarrolla en el hospicio.

JUAN. asiéntate á mi verita,	D. J. Reposa aquí, y un momento	2167
y orvía toas las penita	olvida de tu convento	2168
de ese mundiyo arrastrao.	la triste cárcel sombría.	2169
Dí, no es verdá que á mi lao	¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,	2170
	que en esta apartada orilla	2171
es mas fino tu queré,	más pura la luna brilla	2172
y que sientes otro aquí	y se respira mejor?	2173
de regusto y alegría?		

39

El famoso poema irá por otros	derroteros.	El estribillo
sustituirá la respiración		del amor por el mundano placer
de la comida, y lo		repetirá variando también el
vocativo con el que		denomina a la dama. Dichos
designativos se		adecuan al lenguaje popular
propio del sur de		España. El autor renuncia
totalmente	-- ¿No es verdad, ángel de amor,	a la espiritualidad y pureza del
amor	que en esta apartada orilla	
	estarás mucho mejor?	
	-- ¡Qué calor!	platónico que don Juan siente por doña
	necesito una sombrilla.	
Inés por		primera vez en su vida, sustituyéndolo
por un amor físico a la misma altura que el placer culinario. Según Nozick, Juan le hace el amor a Trinidad repitiendo su propia versión del famoso estribillo ⁴⁰ :		

³⁹ «A la orilla del mar» en *Madrid Cómico*, 27 de julio de 1884, año IV, n.º 75, p. 5.

JUAN.	No es verdá, Chatiya mia , que esto es mejó quer comé?	D. JUAN.	¿ no es cierto, paloma mía , que están respirando amor?	2182 2183
		[...]		
	No es verdá, morena mia que esto es mejó quer comé?		¿ no es verdad, gacela mía , que están respirando amor?	2192 2193
		[...]		
	¿ no es verdá, serrana mia , que esto es mejor quer comé?		¿ no es verdad, estrella mía , que están respirando amor?	2202 2203
		[...]		
	poique esto, sentrañas mia , es mas mejó quer comé.		¿no es verdad, hermosa mía , que están respirando amor?	2212 2213

Pina y Bohigas altera la sintaxis de los dos versos correspondientes del último estribillo original en afirmativo. Inmediatamente al escuchar al protagonista paródico, Trinidad tampoco es capaz de soportar tales palabras.

TRINID.	Juaniyo, para é jablá, si no me quies gorvé loca , con los dichos que tu boca me acaba é relatá.	D.ª INÉS.	¡Ah! Callad por compasión, que oyéndoos me parece que mi cerebro enloquece y se arde mi corazón.	2228 2229 2230 2231
---------	--	-----------	--	------------------------------

El parodista aprovecha el estribillo utilizado en boca de Juan para dicciones de su protagonista femenina en dos ocasiones, aunque variado, cosa que no ocurre en la obra original ya que allí los cinco son empleados exclusivamente por don Juan, mientras doña Inés se vale únicamente con sus propias redondillas:

Ises bien, salero mio,
esto es mejor quer **comé**.⁴¹

Pero ambas terminan comportándose de la misma manera rindiéndose como lo siguiente:

TRINID.	y mátame de una vé, ó si no, voy á perdé á tu verita er sentío,	D.ª INÉS.	o arráncame el corazón, o ámame porque te adoro.	2258 2259
---------	--	-----------	--	--------------

El autor paródico acaba esta escena con el segundo estribillo citado por Trinidad:

poique esto, Juaniyo mio,
¡hay! es mejó quer **comé**.⁴²

⁴⁰ NOZICK, Martin, «Some parodies of *Don Juan Tenorio*», *Hispania*, XXXIII, Oberlin College, Oberlin, Ohio, 1950, p. 106, “He makes love to her, repeating his own version of the famous *estribillo*”.

⁴¹ *Juan el perdío*, ed. cit., p. 30.

⁴² *Op. cit.*, p. 31.

1. 4. 18. ESCENA XVIII

Esta escena es una especie de mezcla de las escenas cuarta y tercera del acto cuarto de la obra original. La tía Canaria viene asustada haciendo el papel de Ciutti por haber visto un hombre entrar en la oscuridad al hospicio por la puerta que descuidadamente dejó abierta Juan, según él, con la codicia de ver a su Trinidad. En el hipotexto, don Juan advierte la llegada de don Luis en una barca a su quinta en plena conversación con su amada, se despide momentáneamente con ella y es cuando, en la escena siguiente, su lacayo viene a avisarle que el embozado empeña en verlo. Pero en el hipertexto se lo notifica la mandadera directamente comprimiendo todo ese proceso.

Juan le ordena que le deje entrar. Sin embargo, Trinidad se opone a su decisión preocupada por él pensando en la posibilidad de que sea la justicia. El protagonista se despide por si lo es, cariñosamente como al final de la escena tercera del drama, y coge dos ladrillos como prevención guardándolos a continuación en la faja.

1. 4. 19. ESCENA XIX

Resulta ser Pepe a cara descubierta que viene a ajustarle las cuentas por haber seducido a Aniya, llegando a imitar al padre ultrajado originariamente:

PEPE. (No sé como me contengo).	D. GONZ. Basta, don Juan; no sé cómo	2530
	me he podido contener ,	2531

El antagonista paródico le achaca al protagonista haber hecho una partida muy ruin y le exige pagar con la vida imitando a su parodiado que se dispone a matar a don Juan. Así como el protagonista original advierte a don Luis que es éste quien ha perdido la apuesta, Juan le recuerda a su adversario que él ha ganado el partido. Pero Narga insiste en que el hecho de que la haya conseguido le debe costar muy caro. En estos momentos supuestamente graves de vida o muerte, Juan le lanza un mensaje totalmente antidramático: que no sea tan aprensivo que le va a dar calentura. Es en este instante cuando Pepe en persona le informa que también lo está esperando en la calle el herrero,

cambiando un poco el argumento original y recortando la escena donde Ciutti avisa a don Juan la llegada del Comendador.

Juan desea que suba para hablar con él y le pide a Pepe que aguarde en el corredor hasta después de la conversación para reñir. Pepe al principio se niega decidido en no moverse hasta que lo mate, pero ante la petición cortés de Juan tras la amenaza abroncado de soltarle un bofetón, accede a quedarse observando tras una puerta para que no pueda escaparse el otro, simulando cómicamente el ofrecimiento de don Juan de un cuarto para que entre don Luis y siguiendo el hilo argumental de la obra original:

PEPE. poique de trás é **la puerta** D. JUAN. franca tenéis **esa puerta**. 2437
me voy á poner alerta. Desde ahí ved y escuchad; 2436

Juan concluye la escena especulando rotundamente como su parodiado que:

JUAN. Bien, tiempo **habrá pa** matarse. D. JUAN. que **para todo hay** espacio. 2443

1. 4. 20. ESCENA XX

Entra Berrinches llamando a Juan tunante y diciendo que al fin le pilló. A pesar de que el perdió le saluda, tan sólo consigue como respuesta una maldición (mala puñalada). Y añade que no ha venido corriendo como un chusquel para encontrarle camelando a su Trinidad otra vez. El tío sólo exige a Juan que se marche, pero éste último reacciona como su parodiado, de rodillas. Pero el padre ofendido no resulta fácil de convencer: aunque Juan se ponga a gatas y se quede hasta en cueros, opina que no dejará de ser un pillo.

JUAN. Pero hombre, **escuchem**usté, D. JUAN. y **escúchame** un solo instante. 2450
Juan insiste expresando su deseo serio de casarse con su 'Chata' resumiendo así más de toda una página de declaración de don Juan romántico, suplicando a don Gonzalo "que le otorgue la mano de Doña Inés: [...] está pidiendo que lo clásico comprenda al romanticismo."⁴³ Mas Berrinches no suelta prenda, alargando la firme y concisa decisión de su parodiado y aligerando su contenido siniestro homicida:

⁴³ PORTABELLA DURAN, P., *Psicología de Don Juan Práctica del enamoramiento*, Ed. Zeus, Barcelona, 1965, p. 58.

BERRIN.	Primero la casaré	D. GONZ.	Primero la mataré.	2545
	con el verdugo é Seviya			
	ó con un moro de Alger.			

Juan no para de perseverar acentuando su sumisión ofrendándole al padre paródico lo siguiente en el caso de que se la entregue gustoso:

JUAN.	Oigasté lo que le igo,	D. JUAN.	Escucha, pues, don Gonzalo,	2512
	[...]		lo que te puede ofrecer	2513
	seré mas manso cun güey,		Yo seré esclavo de tu hija,	2516
	y jaré lo que me mande,		del modo que me ordenares,	2524
	sin chistá ni responder.		con sumisión te daré :	2525

La propuesta es similar a la de Tenorio, aunque naturalmente incluyendo promesas absurdas para estimular la comicidad como son dejar de beber, fumar y jugar, no mirar a otras mujeres. Además la oferta no termina allí y llega aún más lejos: incluso aprender el oficio de herrero y entregar todo el dinero que gane ‘echando la crisma’⁴⁴, igual que don Juan se ofrece a vivir en la casa de don Gonzalo y a que éste gobierne su hacienda.

El padre paródico resume en un dístico tosca y jocosamente la postura firme de su indignado parodiado de negar a entender a don Juan:

Pus naita de ese belen
ma pasao é las orejas.⁴⁵

Juan le suplica una vez más que reconsidere su postura impidiendo, de esa manera, que eche allí mismo la hiel de pena, en lugar de imputar al Comendador su perdición y hasta la salvación de su alma. El protagonista paródico pide perdón al padre de Trinidad, si alguna vez lo ofendió, y le promete:

JUAN.	y en siendo Treniá mia,	D. J.		
	osté verá un hombre é bien.		Su amor me torna en otro hombre	2508

Ante la persistencia de Juan, el herrador radicaliza y acentúa repetidamente su

oposición, anunciando ya su lograda afinidad al Comendador en cuanto a la tendencia parricida:

BERRIN.	Ya te igo, que primero	D. GONZ.		
	la ajorco con un corder.		Primero la mataré.	2545

⁴⁴ *Juan el perdío*, ed. cit., p. 34.

⁴⁵ *Ibíd.*

1. 4. 21. ESCENA XXI

Coincide el contenido de esta escena con el de la décima del acto cuarto donde se lleva acabo el doble asesinato por parte de don Juan. Pepe interrumpe el diálogo entre el galán parodiante y el padre de la protagonista entrando de nuevo en el escenario y riéndose de la humillación de Juan que juzga como falsa y cobarde como le sucedía al don Luis de Zorrilla. El antagonista paródico se burla de la valentía de Juan con comentarios similares a los de su parodiado. Juan no soporta ya más la situación mostrando su rabia con hipérbole: amenaza con hacer correr suficiente sangre para ahogar medio mundo, mata a Berrinches de un ladrillazo (pistoletazo en el drama) y entabla una pelea a navaja con Pepe (éste con un alfiler muy chico en desventaja combativa para enfatizar la situación caricaturesca) resultando éste último muerto también. El Juan paródico concluye la escena aminorando el hecho trágico del drama con el término ‘despachar’ para calificar la acción, mientras que el originario atribuye la desgracia ocurrida a la indiferencia del cielo a sus llamadas, antes de arrojarse por el balcón al río Guadalquivir para escapar de la justicia.

1. 4. 22. ESCENA XXII

Trinidad entra en el lugar preguntando a Juaniyo qué es lo que ocurre y ve a su padre muerto. Juan le explica lo sucedido (a él nadie le provoca).

TRINID.	D. ^a INÉS.	¡Ah, qué horror,	2628
Virgen de regra! mi pare!	padre mío!		2629

En la obra original entran los alguaciles y los soldados que llegaron a la finca de don Juan acompañando al Comendador, cuando don Juan ya había huido, y a continuación se presentan doña Inés y Brígida. En cambio en la parodia, Juan propone fugarse juntos a la protagonista en el acto, antes de que aparezca alguien de seguridad. Trini duda.

Hace su aparición un celador que da el alto. El guardia no tarda en ver los dos cadáveres tendidos en el suelo y conjetura:

Ante el apresuramiento del celador tras unos lamentos de los dos protagonistas paródicos, Juan le ruega que espere ‘dos’ instantes para pedir una gracia al público en un toque metateatral, introducido por el autor paródico, justo antes de finalizar su obra. Pero primero requiriendo la misericordia a los espectadores:

Sin embargo, no debe desconsolarse el lector ante tan trágico y merecido fin, porque en no mucho tiempo, exactamente en dieciocho años, se escribirá una segunda parte de esta historia que parodia la siguiente parte de nuestro *Tenorio*, en la que como podrá suponerse, se dará comienzo con la trama de su absolución:

Pero esto es otra historia de la que nos ocuparemos en el capítulo contiguo de esta tesis.

65

1. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA

En la obra no figura dato alguno acerca de su estreno. Pero en una anotación a pie de página del manual de Gies⁴⁷ se nos dice que fue estrenada en el Teatro de la Cruz el 26 de diciembre de 1848, siendo reestrenada en el Teatro Martín en 1879 en conjunción con la obra de Zorrilla⁴⁸. También nos menciona que se editó en 5 ocasiones, la última de las cuales en el año 1880 (Salamanca: Francisco Núñez, 1880) en la que nos hemos basado para este estudio.



Planeta / Autores Hispánicos

Examinando la prensa de la época encontramos escasas referencias a dicho estreno más allá de su mero anuncio en cartelera y eso que eran más bien escasas las obras representadas en aquellos días. En *La Época* del 26 de octubre de 1879 comprobamos que sólo figuran en cartelera 20 obras entre las que se cita la nuestra: en el Teatro Apolo, *Don Juan Tenorio* y *Juan el perdío* que se estrena el lunes 27 de octubre de 1879, pero sin ninguna otra mención aparte de su referencia diaria en cartelera. En el Teatro Español dos obras; en el de la Zarzuela otras dos; en el Teatro de Variedades, en el Martín y en el de la Bolsa, cuatro en cada uno, hasta sumar las 20 mencionadas. Aunque se omiten las tres diarias del Teatro Eslava que darían un total de 23. En la edición especial del lunes, día tres de noviembre de *La Época*, en el apartado «crónica de la semana» al hablar de novedades teatrales de la semana se la ignora totalmente.

Pero no sólo se la ignora en *La Época*. En *El Imparcial*, el periódico más popular y de más acogida, sólo se hace referencia a ella por estrenarse una decoración nueva para la misma en el Teatro Eslava: “En la representación de *Juan el perdío*, que se verificará esta

⁴⁷ GIES, David T., *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, Cambridge University Press, New York, 1994, nota 42.

⁴⁸ Imagen de José Zorrilla en la portada de *Don Juan Tenorio. Traidor, Inconfeso y Mártir* de él mismo, edición, introducción y notas de José Luis Gómez, Planeta, Barcelona, primera edición: 1984; 2.ª ed., 1990.

noche en el Teatro Eslava, se estrenará una decoración de los Sres. Busato y Bonardi.”⁴⁹ Hasta los decoradores merecen más atención que el propio autor del que ni siquiera se anota su nombre.

En los días 29 y 30 no aparece en cartel, para reanudarse ambas obras, la original y la paródica, desde el día uno hasta el cinco. Desde el día primero del mes hasta el séptimo, excluyéndose el día quinto, también se nos ofrece esta obra en el Teatro Eslava⁵⁰ (los días tres y seis en última sesión). El viernes siete la obra se traslada al Teatro Martín. Comparte cartelera con: *Un valiente* y *Un duque sin ducado*, apareciendo *Juan el perdío* en la tercera sesión, es decir, la de las 8 de la tarde, la de mayor audiencia. El domingo día nueve se pone en doble sesión, quizás porque es el día en el que concluye la ya entonces llamada “Semana del *Tenorio*”. El día 12 reaparece en el Martín, aunque ya en segundo lugar. Pero el 13 retoma el último lugar en el que permanecerá hasta el día 18. Termina la puesta en escena de la obra prolongándose dos días más, hasta el 20, en penúltimo lugar.

De todo ello podemos deducir que la obra contó con una gran aceptación por parte del respetable: 8 días en un teatro tan importante como el Apolo, compartiendo cartelera con la obra parodiada pero situándose a última hora que, como sabemos, es la de mayor expectación. Durante tres días se simultaneó en dos teatros (Apolo y Eslava). Y algo inaudito entre todas las parodias que van a ser estudiadas a lo largo de esta tesis: un tercer teatro, también de reconocida categoría, tomó el relevo durante 12 días más, 9 de los cuales fuera de temporada *Tenorio* y casi siempre (salvo 3 días) en la hora de máximo público, llegándose a representar incluso dos veces en un mismo día.

Todo ello contrasta con la ya mencionada nula atención por parte de la prensa del momento. Pero ya sabemos que la crítica especializada y el éxito popular de una obra, muchas veces, están reñidas. En este caso los críticos no querían enfrentarse al gran apoyo popular suscitado por la obra y preferirían ignorarla. En cuanto a los teatros, el negocio es el negocio...

⁴⁹ *El Imparcial*, viernes 31 de octubre de 1879.

⁵⁰ *Ídem*, «Cartelera», días uno al seis de noviembre de 1879.

CONCLUSIÓN

En esta ocasión nos encontramos ante una obra ligera para el espectador, simpática, graciosa en su dicción a la andaluza, de lenguaje de la calle. Martin Nozick lo subraya en su artículo «Some parodies of *Don Juan Tenorio*»: “the high-flown poetry and seriousness of the model is converted into careless, racy street argot”⁵¹. Poco original en lo demás; en su mayor parte demasiado sujeta al argumento original muchas veces sólo alterado en aras del necesario resumen que requiere la limitación impuesta por los teatros de la época a una hora de duración; y por qué no decirlo, plagada de desvaríos en cuanto se intenta alejar un poco de dicha trama. Cuando los contrincantes, exagerando el texto original y ridiculizando a sus parodiados, nos narran sus peripecias durante el periodo de la apuesta, caen en la falsedad más evidente y absoluta, impropia de caballeros, dejando al espectador más que risueño, sorprendido por el nuevo rumbo que toman las cosas: Juan escapó llevándose su cabeza bajo el brazo, y Pepe permaneció sumergido diecinueve días bajo las aguas del Guadalquivir. Con esto se aleja totalmente de la filosofía mantenida por los rivales de la obra original, en la que su honor de caballeros y la aportación de los nombres de los testigos dan verosimilitud a las hazañas por ellos narradas que por otra parte, aunque excesivas, no parecen imposibles.

Mariano Pina y Bohigas convierte en divertidos los momentos más extravagantes del texto Zorrillesco. El valor cómico de su parodia reside en un doble juego literario: los chistes de Pina son divertidos en sí mismos pero se transforman en doblemente cómicos al oírlos en relación con el texto al cual aluden, opina Gies⁵². Linda Hutcheon apunta que el lenguaje de las parodias es subversivo, en el sentido de que se refiere tanto a sí mismo como al texto al cual parodia⁵³. Las tres escenas que más concentran la atención del parodista son sin duda la narración de las hazañas de ambos contendientes seguida de la nueva apuesta

⁵¹ *Apud* NOZICK, p. 105.

⁵² *Apud* GIES, pp. 287-8. “Pina’s characters make fun of the most extravagant moments in Zorrilla’s text, and the parody’s comic value resides in its double literary game, that is, the jokes in Pina’s text which are funny in themselves but which become doubly funny when heard or read in relation to the text to which they allude.”

⁵³ HUTCHEON, Linda, *A theory of Parody*, Methuen, New York, 1985, p.69.

(P I, A I, E XII), la carta a doña Inés (P I, A III, E III), y naturalmente la escena del sofá (P I, A IV, E III), según opinión del profesor estadounidense⁵⁴.

Pero según mi modesta opinión, la característica más importante y definitoria de esta obra para lograr el éxito necesario para que llegaran a imprimirse cinco ediciones y fuera reestrenada en 1879, lo constituye un aspecto no mencionado por Gies ni Hutcheon: el lenguaje de argot cerrado de la Andalucía del siglo XIX, casi plenamente vigente en nuestros días. Esto es así desde el momento en que el autor madrileño publica y representa su obra en su ciudad natal, donde dicho dialecto establece sin lugar a dudas un elemento cómico añadido nada despreciable a la hora de valorar su éxito.

⁵⁴ *The theatre in nineteenth-century Spain*, ed. cit., p.288.

2. JUAN EL PERDÍO

SEGUNDA PARTE

Introducción

Este libreto, uno de cuyos ejemplares se encuentra en la Biblioteca de Teatro Contemporáneo de la Fundación Juan March, se publicó en Pinto en el mismo año de su representación en Cádiz en el mes de noviembre de 1866. Según el periódico gaditano *Comercio*, el estreno tuvo lugar el sábado de 3 del noviembre y se representó conjuntamente con *Don Juan Tenorio*. En primer lugar se interpretó la primera parte de la obra original y seguidamente reemplazó esta obra paródica la segunda parte del *Tenorio*. Los días 1 y 2 de noviembre se puso en escena solamente el *Tenorio*.¹

El editor califica esta parodia como un disparate humorístico, parodia de la segunda parte del drama *Don Juan Tenorio*, en un acto y en verso, además de anotar el extraordinario aplauso conseguido durante muchas noches consecutivas de su representación.

Mejías y Escassy pretende que sea su obra mera continuación de *Juan el perdío* de Mariano Pina y Bohigas, la obra paródica de la primera parte de *Don Juan Tenorio*, que tuvo tanto éxito hasta como para llegar a publicarse cinco ediciones, y sigue lógicamente el hilo argumental de la obra de Pina continuándola en el barrio sevillano fijado por su predecesor. La historia se desarrolla concretamente en el barrio de San Bernardo de Sevilla en la época de su creación: las escenas primera a la sexta junto con la última, en el interior de una taberna; de la séptima a la undécima, la penúltima, en el cementerio del barrio.

¹ Estos datos han sido obtenidos por el matrimonio amigo, Rosa Arauz Ramírez-Ramón Rodríguez de Trujillo de Cádiz quienes a su vez los consiguieron a través del profesor Ferrer de la Universidad de la misma ciudad.

2. 1. AUTOR

Don Luis Mejías y Escassy es autor de varias obras dramáticas además de esta parodia: *Rigoletto o el bufón de la Corte de Mantua*, en tres actos y en prosa, *Travesuras de amor*, en dos actos y en verso, *La Carcajada*, parodia en un acto y en prosa, *Los siete Niños de Ecija*, en cinco actos y en verso que llegó a publicarse por segunda vez en el año 1901, *Juan Palomo* (segunda parte de la anterior), en cinco actos y en verso, *Del crimen a la virtud* (tercera parte de *Los siete niños de Ecija*), en un acto y en verso que se publicó en 1866, *De pretendiente a Ministro*, en tres actos y en verso, *Los gitanos de la Caba*, en un acto y en verso, *Los grandes infames*, en cuatro actos y en prosa, *El triunfo de la Marina Española en las aguas del Perú* (1866 aproximadamente) en dos actos y en verso, *Jerusalén o El triunfo del cristianismo* (drama) y *El Sepulturero del Cementerio de S. Nicolás*, en cuatro actos y en prosa.²

2. 2. PERSONAJES

El número de los comediantes que aparecen en dicha parodia es minoritario respecto al de los personajes de la obra original, como ocurrió en el caso de la parodia homónima de la primera parte ya analizada en el capítulo anterior, y meramente se conservan aquellos que resultan fundamentales para el desarrollo argumental del tema de esta humorada. El número de los personajes con diálogo se reduce a siete en lugar de los veinte del drama e incluso cinco menos que el de la obra de mismo nombre. Veamos la equivalencia de cada personaje de esta obra paródica con la de la obra parodiada:

² MEJÍAS Y ESCASSY, Luis, *Juan el Perdío*: disparate humorístico, parodia de la segunda parte de *Don Juan Tenorio*, en un acto y en verso, Imprenta de G. Alhambra, Madrid, 1886, p. 7 y RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1994, p. 374.

Juan el perdío

Don Juan Tenorio

TRINIDAD.....	DOÑA INÉS DE ULLOA
JUAN EL PERDIO.....	DON JUAN TENORIO
EL TIO BERRINCHE.....	DON GONZALO DE ULLOA
CURRO CENTOLLA.....	EL CAPITÁN CENTELLAS
EL AVELLANERO.....	DON RAFAEL DE AVELLANEDA
RAMONCILLO.....	MARCOS CIUTTI
EL ENTERRADOR.....	UN ESCULTOR
<i>Diablos</i>	esqueletos, estatuas, sombras
<i>gente del pueblo de ambos sexos</i>	Caballeros sevillanos, encubiertos, curiosos y pueblo

Entre estos siete personajes cuatro son heredados de la obra *Juan el perdío* tal y como los nombró Mariano Pina y Bohigas. Como ya se han comentado en su momento en la sección de «personajes» del estudio de la obra homónima en el capítulo anterior, resulta innecesario repetirlos.

Aunque los dos amigos de Juan, Curro Centolla y el avellanero, aparezcan en su obra en forma de hombre 1.º y 2.º sin un nombre específico, pueden considerarse como novedosos, junto con el enterrador, en la obra de este segundo autor de *Juan el perdío*. De todos modos añadiré una breve sinopsis en cuanto a su nomenclatura paródica. Las figuras del capitán Centellas y de don Rafael de Avellaneda originarias están mantenidas con un ligero cambio fonético de carácter humorístico en el apellido de Curro y en el oficio de su colega como vendedor de avellanas, guardando el mismo fundamento de contener significados de nombres comunes, o bien en forma de apellidos, o bien en forma de ocupaciones, como sus parodiados. Ocurre lo mismo con la mayoría del resto de los personajes paródicos incluso recurriendo a la forma de apodo como en el caso del protagonista.

2. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

<<TABLA I>>

<i>Juan el perdío</i> (Acto Único)		<i>Don Juan Tenorio</i> (Parte Segunda)					
E	I	A	II	I	E	VI	
	II			I			
	III			II		(P I, A I, E XII)	
	IV			III		V	
	V			IV			
	VI			V			
	VII		I	I			
	VIII			II			
	IX		III	I			
	X			II		(P I, A I, E XII)	
	XI			III			
	Última						

<<TABLA II>>

Juan el perdío		Don Juan Tenorio				
E S C E N A S	I	E S T A T U A	Primera Cena; Aldabadas		Encuentro de Amigos; Invitaciones	
	II				Entra la Estatua	
	III		Segunda Invitación	(Pláticas de Familia; Las Hazañas de D. J.)		
	IV		[Soliloquio de D. J. tras la 2.ª Invitación]		[Sospechas de D. J.]	
	V		Advertencias de la Sombra			
	VI	D E D · G	Sospechas del Capitán		El Duelo	
	VII		[Monólogo del Escultor]			
	VIII	S O M B R A	«El Palacio hecho Panteón»	Reconoci- mientos	La Estatua de Doña Inés	Derechos y Atrevimientos
	IX		El Invitado de la Efigie			
	X	C I O S R E D R I I A	El Festín Infernal; La Confesión		(Las Hazañas de D. J.)	
	XI		La Salvación			
	XII	No hay correspondencia.				

2. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO

Debido a la característica de esta parodia, como la del 48, que está versificada en andaluz vulgar, las tablas comparativas con la obra original se citarán textualmente sin el signo '[sic]' en cada caso de voces andaluzas, de falta de ortografía, de vulgarismo o de mal formación, por ser demasiado abundantes las veces que lo necesitan.

2. 4. 1. ESCENA PRIMERA

Aparecen Juan, Curro y el Avellanero, en el escenario preparado de una taberna, sentados a una mesa sobre la cual hay botellas y vasos de que se sirven aquellos. En el lado derecho, hay un banco sin ocupar y sobre la mesa del mismo lado, una botella y un vaso de los que nadie utilizará. Recuérdese que el escenario correspondiente de la obra original tiene lugar en el aposento de don Juan Tenorio y la mesa está ricamente servida con una silla y un cubierto desocupados pensando en el Comendador.

JUAN. **Es** la fija, caballeros, D. JUAN. Tal **es** mi historia, señores: 3228
la relación que he contao.

El parodista empieza su primera escena variando el primer verso de la escena primera del acto segundo de la parte segunda de la obra original. Curro Centolla, el personaje paródico del capitán Centellas, y el Avellanero, el paródico de don Rafael de Avellaneda, invitan a Juan a tomar unas cañas. Curro le insta a seguir con su relato. Juan da comienzo a una narración que continúa el desenlace de la obra de Pina: nuestro protagonista salió bien parado después de lo sucedido en el hospicio a pesar de que el juez le metió al codillo;

JUAN. pero, amigo **el** escribano, D. JUAN. quiso **el** mismo Emperador 3230
dijo : «no hay que condená **dijo**: «**Hombre** de **tanto** brío 3233
á un **hombre** que vale **tanto** ; » merece el amparo mío; 3234

El protector de don Juan, que es el mismísimo Emperador Carlos V, se degrada en la parodia a un notario amigo que hizo negro lo blanco y blanco lo negro, transformando la

verdad para soltarlo. En cambio, Carlos V le concedió al protagonista original el derecho de regresar a su ciudad natal cuando quisiera por el valor mostrado en las guerras, indultándolo respecto a todos los crímenes cometidos en la primera parte del drama.

JUAN. **me** asolbieron **y... aquí** estoy, D. JUAN. **Y heme aquí** en Sevilla ya. 3236

Curro, curioso como su parodiado, cambia de tema preguntándole a Juan sobre su nuevo establecimiento:

CUR. Y **cómo** ha **sio**, Juanillo, CENT. **es cómo**, llegando ayer, 3242

el arquirí estos bátulos? D. J. Fue **el adquirirme**, señores, 3244

Juan, después de hacerlo callar, explica a sus invitados la historia de la compra de la taberna como su parodiado lo hace de la casa.

JUAN. **Un** chabó con **una jembra** D. JUAN. **Un** necio que se arruinó 3252

estaban aquí apaños ; por **una mujer**, vendióla. 3253

Mas la 'jembra' no era buena, porque se lo gastaba todo en trapos. El concepto de la ruina se refleja a un nivel bastante menor en este hipertexto en armonía con todos los demás niveles contextuales.

JUAN. Er **se arruinó**, y temeroso D. J. Un necio que **se arruinó** 3252

de que tó esto fuera **á** manos **y estafó a los** usureros. 3263

de los marditos ingleses, para pago **de** acreedores. 3247

me vendió por cuatro cuartos **porque se vendió a barato** 3246

la **taberna**, y lo que hay dentro, **tal** casa con tal boato, 3245

donde **vosotros**, muchachos, **vuestra** agradable presencia, 3277

podeis vení to los dias que espero que con frecuencia 3278

á tirarse un par de tragos. me hagáis ambos disfrutar. 3279

Juanillo no tiene más idea de distracción que emborracharse como veremos a lo largo de esta obra. Por su parte, cómo no, Curro Centolla tampoco logra esconder su curiosidad sobre la muchacha como su parodiado el capitán Centellas:

CUR. **Y** dices tú **que una jembra?**... CENT. **Y la** mujer, ¿**qué** fue de ella? 3264

JUAN. Era una **mosa** é garvo. **¿Moza?**

D. J. Y muy bella. 3267

Curro expresa su lamento de no poder conocer a tal belleza a base de preguntar la razón por la cual no se quedó en la casa, mientras Centellas comenta que la muchacha hubiera debido entrar en los enseres de la vivienda. Pero Juan no aguanta a cualquiera, sobre todo si no se

ha portado bien con un gaché³, por gallarda que ésta sea y añade que no es para el Perdío la que está hecha un guiñapo.

Juan induce a sus amigos a la curiosidad, diciéndoles que va a haber un fandango (sentido figurado y familiar) esa misma noche, y les recuerda que ha convidado al ‘Jerraó’. El protagonista paródico relata a sus invitados las circunstancias que motivaron la invitación que hizo la pasada noche al Jerraó: estaba aburrido y decidió cogerse una borrachera y le dio por salir en busca de la difunta ‘Treniá’ (Curro hace hincapié de que espichó, empleando su significado de morir familiar). Y andando y andando fue a parar al cementerio junto a la tumba del señor ‘Berrinche’, el bato (voz vulgar, del caló) de su chata. Bajo los efectos del alcohol vio allí algunos muertos que resucitaban: a Pepe Narga, el sevillano que mató tras haberle hecho la faena de engañarlo con ‘Anilla’; al tío Berrinche (su papá futuro según el narrador) y por último a Treniá. El perdío lamenta la desgracia de que haya muerto tan chavala la doncella de mejor garbo que jamás ha pisado la tierra. Mientras transcurre la conversación, se van sirviendo más y más cañas, no sin antes advertir a sus amigos de su mal beber. Continúa Juan rememorando su vivencia fantasmagórica: todos ellos se meneaban arriba y abajo. Esta descripción del protagonista paródico resulta ser una evidente burla de los mármoles mortuorios en el drama que se movían lentamente y volvían la cabeza hacia don Juan acosándolo en la escena del soliloquio del protagonista en el panteón familiar. El paródico, ‘durmiendo la mona’⁴, les dejó ‘armá su fandango’⁵, hasta que apareció Paco con el Avellanero. Y lo demás ya lo saben ellos, pues le dijeron que era un cobarde por asustarse de los muertos:

JUAN.	Veasté á mí! Cuando los saco,	D. J.	cuando hombre soy para hacer me	3208
	y en las mismas calaveras		platos de sus calaveras?	3209
	me tomo yo medio vaso!			

Así que sacó su navaja y le dijo al ‘papá suegro’⁶, para que viese su valentía, que le aguardaría al día siguiente, si se atrevía a acudir, en compañía de sus amigotes, como su parodiado convida a cenar al Comendador:

³ Sobre más gitanismos consultar ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia dramática Naturaleza y técnica(s)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, p. 155.

⁴ *Apud* MEJÍAS Y ESCASSY, p. 2.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ídem*.

JUAN. á estos amigos; **si quieres** D. JUAN. mas, **si quieres**, te convido 3212
[...]

una esquina **é la mesa**, mas por mi parte **en la mesa** 3216

una botella y **un** vaso. te haré **un** cubierto poner. 3217

Al poco suenan ya los primeros golpes en la puerta, como se oye lejos un aldabonazo en el drama mientras beben.

JUAN. Pero á la puerta han **llamao!** D. JUAN. Mas **¿llamaron?** 3314

Ramoncillo, miá **quién** es. Ve **quién**. 3315

2. 4. 2. ESCENA II

‘Ramon’, después de cerrar la puerta que abrió a la orden del dueño, le contesta cambiando la ordenación del verso parodiado y con una metátesis:

RAM. No **es naide**. CIUTTI. A **nadie se** ve. 3315

JUAN. **Pos cierra**, andando! D. JUAN. **Pues cierra** y sirve licor. 3320

Mira, por si viene el viejo

llénale de **vino** er vaso. Pon **vino** al Comendador. 3282

El Perdío va a ser todavía más osado que don Juan al sugerir la puesta del vino tras los golpes y no antes cuando aún pensaba que no se presentaría.

Continúan los golpes:

JUAN. Eso será **argun guason** AVELLAN. **Algún menguado** 3317

que por la calle **á pasao**, **que al pasar** 3318

y por fastidiá ar sereno sin mirar siquiera dónde. 3319

ha dao esos porrazos. **habrá llamado** 3318

Juan ofrece más cañitas a sus invitados sin darle mayor importancia a esas percusiones, como su parodiado le ordena a Ciutti cerrar la entrada y servir más licor. En agradecimiento al gesto del amo paródico, sus amigos le dedican un brindis, mientras que en la obra original Centellas toma la iniciativa de brindar a la memoria de don Gonzalo para no pensar más en él, actitud apoyada inmediatamente por sus amigos.

JUAN. **Yo brindo** porque Berrinche D. JUAN. **Y brindo a que** Dios te dé 3312

no se jaya **condenao**. la gloria, **Comendador**. 3313

Pero persisten los golpes como en la obra original:

JUAN. y **si** ar que **llama** te topas, D. JUAN. Ciutti, **si** vuelve a **llamar**, 3326

lárgale un santigüeñazo! **suéltale un pistoletazo.** 3327

Es sin duda más propia para un fantasma la solución que propone Juan; el protagonista paródico lleva la ventaja de poder basarse en el hipotexto. Ello indica la total confianza de que es el ánimo de Berrinche quien llama reciamente a la puerta, a pesar de que inicialmente seguía la línea de la suposición de su parodiado al plantear que el que insistía en tocar la puerta sería ‘argun guason’.

desventaja ignorando la a la estatua del Comendador se trata de una persona de



Esta vez es Ramón, el primero los golpes abajo en aldabadas originales que se

En cambio don Juan le lleva intención del autor original⁷ de poner detrás de la fachada y suponiendo que carne y hueso.

‘moso’⁸ de Juan, quien advierte vez de en la puerta imitando las oyen cada vez más cerca cambiando

de sitio de en la puerta de la casa a en la escalera, llamándole ‘Señó Juan’⁹. En esta segunda parte de *Juan el perdío*, Mejías y Escassy expresa explícitamente cuál es el quehacer del paródico de Ciutti. Sin embargo, su predecesor Pina y Bohigas no llegó a mencionar si se trataba del criado o sencillamente de un amigo de Juan el perdío dado el caso de que su protagonista es un tipo de clase humilde.

Volviendo al argumento de la obra paródica, Curro y el Avellanero le dan la razón a Ramón, mientras que Avellaneda y Centellas se sorprenden al escuchar el aviso del criado de que están sonando dentro de la casa. También es distinto el motivo aducido por el perdío, que lo achaca al mareo provocado por la ordinaria calidad del vino junto con su exceso en el consumo y no a una confabulación de sus amigos para burlarse de él lo cual ocurría en el drama. Aun así los dos amigos hipertextuales se echan atrás y el perdío les acusa de tener ‘mas jindama que un chusqué’¹⁰. Y se jacta de su bravía: que venga el que llama; si quiere

⁷ Foto extraída de la Lámina 26 de *Estampas del Madrid teatral fin de siglo* de José Deleito y Piñuela, Saturnino Calleja, Madrid, s. a.

⁸ *Juan el Perdío*, ed. cit., p. 2.

⁹ *Op. cit.*, p. 3.

¹⁰ *Ibíd.*

pitorrearse de él, está dispuesto a hacerle pasar un mal rato con su navaja. El señor paródico manda a abrir la puerta a su mozo además de otras tantas peticiones:

JUAN. **trae** una botella der rancio; D. JUAN. ¡Listo! **Trae** otro manjar; 3389

No intenta poner impedimento alguno al presunto bromista o fantasma, echando los cerrojos como Tenorio en la escena original correspondiente.

Vuelven a sonar golpes en el mismo pavimento. Aquí la sucesión de golpes empieza por la puerta del fondo seguida de en las laterales; por abajo y terminando en el pavimento en el lado derecho, hasta aparecer Berrinche por el escotillón de la derecha con botarga y Cabeza de buey en la escena siguiente. Las llamadas insistentes de la estatua de don Gonzalo se reiteran también sucesivamente en forma de aldabonazos (lejos, supuestamente en la puerta de la calle; en la escalera, dentro de la casa; en la antesala; más cerca en el salón; a la misma puerta de la escena, fondo, derecha) a lo largo de cuatro páginas creando un ambiente pánico.

2. 4. 3. ESCENA III

El abroncado Juan reta de nuevo al que llama conminándole a entrar, que allí le aguarda. Mientras, se presenta el ‘tio’ subiendo por el escotillón, como ya he adelantado en la escena anterior, con botarga y Cabeza de buey. Desde luego estos dos utensilios escénicos han sido introducidos como elemento cómico por su ridiculez y extravagancia. Al mismo tiempo ponen en evidencia la burla efectuada hacia la aparición de la estatua en el hipotexto que atraviesa por la puerta sin ningún ruido y sin necesidad de abrirla.

Curro y el Avellanero apoyan sus cabezas sobre la mesa justo antes de la aparición debido a su estado de embriaguez, no como sus parodiados que caen desvanecidos por un efecto sobrenatural, aunque éste es traído a colación por Berrinche cuando Juan intenta despertarlos más adelante.

El protagonista paródico manifiesta una gran sorpresa al reconocer que es un buey, en vez de interrogarse acerca de su realidad como hace su parodiado. El buey pregunta a su anfitrión si se ha asustado con menos cinismo aparente que cuando su parodiado inquiere

irónicamente a don Juan por qué le produce pánico su comparecencia, si en realidad fue él quien le invitó. Los dos Juanes niegan su pánico rotundamente, pero con distintas palabras, e intentan despertar a sus amigos sin resultado:

JUAN. **Eh!** Caballeros, sin guasa; D. J. **¡Eh!** Alzad. (*A Centellas y Avellaneda.*) 3424
(A Curro y al Avellanero.)
 levantarse ya, canario!

Por su parte, Ramón que sale al escenario en ese momento, sí que es testigo de la aparición, aunque sale huyendo despavorido dejando caer la botella y los vasos que trae. Tras quejarse de su criado, Juan persiste en avivar a los dos dormidos.

BER.	No hay de qué,	ESTAT.	No pienses, no ,	3424
	que no se levantarán,		que se levanten, don Juan ;	3425
	mientras esté yo aquí, Juan .		porque en sí no volverán	3426
			hasta que me ausente yo .	3427

Debido a su apariencia bovina, aún le queda al patrón de la taberna solicitar al aparecido que se identifique:

BER.	Anoche me has conviao	ESTAT.	quien convidado a tu mesa	3405
	y ahora jindama te doy? .		¿Por qué te causa pavor	3404
			viene por ti?	3406

El dueño paródico se da cuenta de quién es el que se ha convertido en buey: el que debió ser su suegro, el padre de su chica:

JUAN. **Me** vasté á **jasé** reí! D. JUAN. **Me** hacéis **reír**, don Gonzalo; 740

Como acabamos de comprobar en la comparación, el autor de la comedia escoge un verso original de una de las escenas en la hostería de Cristófano Buttarelli del primer acto del hipotexto para la ocasión en que Juan hace burla del aspecto de Berrinche. Éste asegura que es alma del otro mundo y sugiere al protagonista que no le alce la voz, porque se puede enfadar y cornearlo. Berrinche le explica el descenso a los infiernos tras su muerte, imitando uno de los versos del protagonista original sobre sus hazañas sin límite:

BER. **y á los infiernos bajé!**

D. JUAN. **Yo a las cabañas bajé,** 506



-- Yo á los palacios subí,
yo á las cabañas bajé...

13

Allí cada uno se convierte en el animal que sea de su agrado, si desea regresar al mundo de los vivos. Cuando escuchó la noche anterior su invitación a 'medio vaso'¹¹, se sintió tentado a volver al mundo

á correr este bromaso.¹²

Alguien le sugirió que debía tener cuernos para que 'er jumento de Juan'¹⁴ le reconociera y dado que en efecto fue un buey cuando estaba vivo, decidió presentarse como tal.

BER. **Y aquí vengo en conclusion**
á isirte que toos convienen,

EST. **Y heme que vengo en** su nombre 3436
a enseñarte la verdad; 3437
[...]

y que mañana sin farta,

y que tienes que morir 3442

Juanillo, vas á merá!

mañana mismo, don Juan. 3443

El contenido de la parte de los puntos suspensivos de la parodia es que ya le tienen preparado a Juan un rincón en el infierno y que se fastidie; en el drama la estatua del Comendador le advierte a don Juan que hay una eternidad tras la vida terrenal y que los días del protagonista en este mundo están contados.

Al contrario que la estatua que invitaba a Tenorio a tocar su mármol frío para deshacer sus dudas, el buey impide al Perdío que le ponga la mano encima. Sin embargo Juan se empeña en comprobar la veracidad de su ser espiritual con su navaja, como su parodiado lo intentaba con una pistola, produciéndose por primera vez el calco de un verso entero excepto por dos mínimas alteraciones de una consonante y del signo ortográfico final:

JUAN. **Antes que sargas de aquí,**

D. JUAN. **antes que salgas de aquí.** 3459

amenazándolo de la manera cómica con voces coloquiales y un contexto taurino:

¹¹ *Apud* MEJÍAS Y ESCASSY, p. 4.

¹² *Ibíd.*

¹³ Uno de los gráficos incluidos en «Frasas del *Tenorio*» por Cilla en *Madrid Cómic*, extraído de la Tesis doctoral de Pablo BELTRÁN NÚÑEZ, *Salvador María Granés autor del género chico y periodista satírico*, dirigida por Andrés Amorós, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, p. 601.

¹⁴ *Ídem.*

por si lo que has dicho es grilla,
te voy á poné banderilla
en la mesmita chichí.¹⁵

Mientras la efigie de don Gonzalo se sume por la pared, la encarnación bovínica del tío Berrinche desaparece por el escotillón del suelo.

2. 4. 4. ESCENA IV

Mientras que don Juan atribuye a ilusión o sueño el fenómeno sobrenatural que acaba de presenciar -cómo penetra el muro la viva imagen del Comendador-, su paródico se pregunta si existen duendes en su nueva casa. Pero tras reflexionarse llega a la misma conclusión que su parodiado, pero con un poco de anticipo respecto a la obra original, ya que en ésta dicha reflexión viene después de la aparición-desaparición de la sombra de la protagonista. Aunque el contenido de dicha deducción en ambos protagonistas sea idéntico, difiere en su forma sintáctica, manifestada por la opuesta diátesis:

JUAN. **Estos** armaron la trama D. JUAN. por **estos** dos preparado, 3517
para darle miedo y así poder reírse de él. Los dos protagonistas se preparan mentalmente para tal coyuntura. Juan está dispuesto incluso a desenvainar la 'churí'¹⁶ (navaja) en el caso paródico. Aun así permanece turbado con la voz de la aparición vacuna (supuesta conspiración de sus invitados) que era del herrero y se pregunta por qué no, ya de paso, fingir también la voz de Trinidad. En ese instante se presenta ella con apariencia de cabra por el otro escotillón.

¹⁵ *Íd.*

¹⁶ *Íd.*

2. 4. 5. ESCENA V

La protagonista, al ver que su aspecto sorprende a Juan, razona la lógica de ser una cabra por ser ella la hija de un buey y le pide que se preste atención a lo que va a anunciarle:

TRI.	Juanillo , vas á merá;	SOMBRA.	porque mañana, don Juan ,	3499
	te espera tu Treniá		nuestros cuerpos dormirán	3500
	en er joyo é los muertos. <i>(Desaparece.)</i>		en la misma sepultura.	3501
			<i>(Desaparece la sombra.)</i>	

2. 4. 6. ESCENA VI

Los dos Juanes coinciden en su primera reacción al observar la desaparición repentina de sus amadas:

JUAN.	Aspéra, aspéra , chiquilla!.	D. JUAN.	Tente, doña Inés, espera ,	3502
-------	-------------------------------------	----------	-----------------------------------	------

Ante estas apariciones quiméricas del padre (con botarga y cabeza de buey) y de la hija (botarga de cabra) acompañados por su profecía de la muerte anunciada de Juan, el protagonista hipertextual manifiesta cómicamente su estado emocional de terror, repercutido en su miedoso aspecto empleando el verbo ‘rizar’ con una añadidura de una sílaba protética ‘en’ y con el fenómeno de seseo como uno de los múltiples ejemplos del leguaje coloquial andaluz que se emplea constantemente a lo largo de esta obra paródica:

Se me enrisan las patillas!...¹⁷

y despierta a sus convidados durmientes imitando a su parodiado:

JUAN.	Eh! Curro! Eh! Avellanero!	D. JUAN.	¡Eh! don Rafael, capitán.	3522
	Basta de guasa.		Ya basta : alzaos de ahí.	3523
CUR.	<i>(Despertando.)</i> Qué guasa?	AVELLA.	¿Qué pasa?	3524
JUAN.	Que habeis venio á mi casa	D. JUAN.	habéis sin duda pensado	3530
			y temo que a ella al venir ,	3528
			Yo os he traído a mi casa	3527
	pa metesla, caballero .		Caballeros , claros vamos.	3526

¹⁷ *Íd.*

Don Juan Tenorio también culpa a sus comensales de planear reírse de él montando la escena de la estatua a su costa.

Los contertulios responden a tal acusación con sorpresa manifiesta:

AVE.	Quién, yo ?	AVEL.	Tampoco yo .	3535
CUR.	Yo ?	CENT.	Yo no os entiendo.	3534

Aún más enojado, Juan se reafirma con contundencia, pero utilizando la frase familiar y la misma palabra vulgar de transposición ya aparecida en boca de Ramón en la escena segunda que delatan su condición social que es en realidad la misma clase de su sirviente:

JUAN.	y á mí naide me la dá,	D. J.	que no hay quien me burle a mí .	3551
-------	-------------------------------	-------	--	------

Y amenaza a sus asistentes con que puede dar cada puñalada que vale por lo menos dos mil reales. El escudo verbal que se le ocurre a Curro para evitar este conflicto converge al final en el mismo punto que la idea surgida en su parodiado, en la táctica cuestión del vino:

CUR.	Pos sabes tú que me enrita,	CEN.	Pues ya que os formalizáis,	3552
	y ahora caigo cabaramente		don Juan, sabed que sospecho	3553
	que este vino es aguardiente...		Vos habéis compuesto el vino ,	3565

El capitán Centellas presume que es don Juan quien ha hecho la burla de ellos y lo dice expresamente, mientras su parodiado se remite meramente al asunto de la bebida.

Las continuas inversiones de versos que realiza el parodista, incurriendo muchas veces en contradicciones temporales, sólo tiene sentido a la luz del conocimiento previo de la obra parodiada. Por fin el personaje principal paródico explica con retraso respecto al drama el motivo de su enfado:

JUAN.	Porque ustéas han finjio ,	D. J.	No finjáis ya más.	3537
	y yo soy Juan er perdío,		que os haré ver a los dos	3550
	y no hay quien me la dé á mí !		que no hay quien me burle a mí .	3551

Tras utilizar de nuevo la expresión familiar de ‘dársela’, pero esta vez sin variar el modo verbal de la obra original, para volver a parodiar el verso 3551, les cuenta lo sucedido desde su perspectiva: mientras Curro Centolla y el Avellanero simulaban dormir la tajada, le vinieron a guasear fuera de la ley dos fantasmas (el tío Berrinche convertido en buey y Trinidad disfrazada de cabra).

JUAN.	Si es guasa, vamo á bebé,	CEN.	Si es broma, puede pasar;	3576
	mas si es por darme jindama,		mas a ese extremo llevada,	3577

Juan, tras modificar los cuatro versos recién citados del capitán, revela su voluntad de provocar una riña. Los dos invitados paródicos manifiestan estar molestos ante la actitud del anfitrión. El protagonista hipertextual expresa su enfado parodiando por tercera vez el verso 3551, avanzando hacia él gradualmente a través de los dos anteriores intentos:

Y ordena a los dos adversarios extraer la navaja, mientras que Avellaneda y Centellas echan mano a sus espadas por su propia voluntad sin poder contener su temperamento tras las mutuas acusaciones de mentir. Don Juan ya les plantea posponer el desafío hasta salir fuera de su casa pensando en la opinión pública. En cambio su parodiado lo considera al final de la escena y hace tal proposición justo antes de que concluya esta escena.

CUR. **Semos dos.** AVELLA. Decís bien...Mas **somos dos.** 3592

A ninguno de los dos Juanes le importa enfrentarse al mismo tiempo a los dos. Pero el caballeroso capitán se opone enfáticamente a tal villanería e insiste en que escoja cualquiera de ellos por primero con lo cual el Avellanero manifiesta su acuerdo:

CUR.	Vamos.	CENTEL.	Vamos.	3599
Don Juan simplemente repite lo dicho por el capitán llamándole por su cargo oficial, pero el				
perdió se compromete a romperles el bautismo, en frase figurada y familiar.				

86

2. 4. 7. ESCENA VII

Desde esta escena hasta la escena penúltima, Luis Mejías y Escassy realiza una mutación del decorado al cementerio del barrio de San Bernardo de Sevilla. El autor resume el monólogo del escultor original de más de una página en esta secuencia del enterrador en tan solo cinco versos y medio, entre los que coinciden en uno de ellos, aunque con cambio de orden:

ENTERRADOR. **Pos señó, la cosa es jecha;** ESCULTOR. **Pues, señor, es cosa hecha:** 2640

El enterrador ha finalizado su trabajo y se está marchando cuando advierte que se acerca un hombre por el que se pregunta impersonalizando,

ENTERRADOR. **Qué es jeso?** ESCULTOR. **Mas ¿quién llega?** 2676

Es Juan que aparece con señales de ebriedad, no como el protagonista romántico que llega embozado con misterio.

2. 4. 8. ESCENA VIII

El escultor de la escena original se ve rebajado a un mero enterrador que se identifica como tal nada más comenzar la escena. El dinero que obsequia don Juan al escultor como premio añadido a la maestría de su obra en el mármol de doña Inés y porque desea que se acuerde de él, se reduce a dos reales en la parodia para que el sepulturero se lo gaste en tomar ‘medio vaso’¹⁸ de bebida a la salud del dadivoso. Además se ve recalcado irónicamente por el autor paródico a través del diálogo entre los dos personajes lo rumboso que es su protagonista por éste mismo.

Ambos, escultor y enterrador, describen a cada obsequiador de un modo bastante distinto antes de descubrir la identidad de los visitantes. Según el sepulturero, Juan era un hombre esbelto y no le faltaba de nada siendo ratero, pillo, charrán, tramposo y borracho. No se ha vuelto a saber nada de él, pero cree que está preso. Para el estatuario, el hijo de don Diego fue jugador, seductor, cruel, sangriento, mil veces peor que el infierno. No respetó

¹⁸ *Op. cit.*, p. 5. Es la tercera vez que aparece esta expresión junto con en las páginas 2 y 4.

nada de la tierra como hacienda, honor, ni vida, y es considerado muerto actualmente por la gente. Juan ha sido degradado a todos los niveles respecto al personaje dramático, excepto su físico, acorde a su bajeza personal y ambiental que exige esta pieza reducida. En cualquier caso, actúa de la misma manera que su parodiado empeñándose en quedarse solo con los difuntos por lo que el enterrador le pregunta directamente quién es, a diferencia del escultor, quien intenta sonsacar la identidad del protagonista eufemísticamente.

Por fin se revelan los dos, causando la huida apresurada de los encargados de los dos distintos tipos de obras mortuorias. En la obra original, don Juan amenaza al escultor tras reconocer éste a aquél diciendo que si no desaparece, le obligará hacer compañía a sus estatuas. Y el artista, entregándole las llaves al protagonista, expresa en un aparte su deseo de no dejar la piel entre sus manos; al marcharse el enterrador de la escena paródica, dice para sí que se va aunque sea a gatas, antes de que lo entierre con los muertos el protagonista paródico por meter la pata.

2. 4. 9. ECENA [SIC] IX

El monólogo de Juan al quedarse por fin solo con sus muertos se reduce meramente a manifestar su falta de temor retando al ‘Jerraó’ para que se le aparezca de nuevo, cosa que así sucede inmediatamente. No es pues Trinidad, la paródica de doña Inés la que se le aparece a don Juan ante sus lágrimas de amor y arrepentimiento, sino el que debiera haber sido su suegro ante la actitud retadora de Juanillo.

Además, el tío Berrinche se presenta acompañado de unos diablos que corresponden a los fantasmas, sombras, espectros y espíritus de la obra original. A pesar de su miedo a esa ‘Gente é cuernos’¹⁹, el protagonista, de nuevo, las desafía amenazándoles con asestarles una puñalada si se acercan, y las espanta.

2. 4. 10. ESCENA X

Con esta escena nos acercamos al desenlace de la obra, ya que el personaje surgido del infierno logra arrancar la confesión de su fallido yerno tras meterle algo de miedo.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 6.

BER. Ya estoy contigo, **Juanillo**; ESTAT. Aquí me tienes, don **Juan**, 3644

Berrinche provoca a Juanillo para que se le acerque y así para poderlo agredir. Juan intenta ahuyentarlo en balde. El tío le amenaza con convertirlo en perro como venganza por haberlo metamorfoseado en buey.

BER. y agárrate de una pata. ESTAT. todo fue, dame la mano 3748

Juanillo la coge de la mano y el tío tira de él.

BER. en los profundos **infiesno**. ESTAT. conmigo al **infierno** ven. 3757

Pero aun así el protagonista está convencido de que se trata de una broma pesada, sumada a los efectos del alcohol.

JUAN. **Suerte** usted; vamos, sin quina, D. JUAN. **Suelta**, suéltame esa mano, 3759

que no soy ningun **gallina** **que** aun queda el último **grano** 3760

Juanillo repite que lo suelte como su parodiado y por primera vez empieza a sospechar su muerte, pero enseguida atribuye su estado, de nuevo, a la borrachera.

JUAN. **Muerto yo? Y ese cantá...** D. JUAN. **¡Muerto yo!** 3717

(Por un anduluz que al son de guitarra y palmas, se **¿Y esos cantos** *funerales?* 3713

escucha lejano.)

BER. **Por tí cantan.** ESTATUA. que están **cantando por ti.** 3715

Los salmos expiatorios al son de lúgubres campanas se truecan paródicamente en celebración festiva por soleares al son de guitarra.

Pero Juanillo, aún dubitativo y desconfiado de su muerte, se pregunta si está dormido o despierto. Su razonamiento de estar todavía vivo es que estaría enterado de su muerte en tal caso, e insiste en su teoría de imposibilidad agarrándose como don Juan al hecho de que no lo puede estar si nadie lo hirió.

BER. Centolla **te esmulabó** ESTATUA. El capitán **te mató** 3718

á la puerta é er **capilé.** **a la puerta** de tu **casa.** 3719

Incluso en estos momentos «trágicos» el parodista sigue con su trabajo a base de los comentarios insultantes que formula su protagonista a su defraudado suegro: llamándole so rata, se mete con él por que tiene cada pata del ‘tamaño de un falucho’²⁰.

A pesar de este atrevimiento Juanillo inicia, a través del pánico que comienza a sentir, la perorata de su arrepentimiento de modo paralelo a su homónimo, prometiendo no

²⁰ *Ibíd.*

volverse a emborrachar y reconociendo haber sido un perdido con comportamientos desleales e injustos, metido siempre en pendencias, trampas y matanzas. Además del paralelismo ya estudiado al analizar la obra de Pina y Bohigas en el capítulo anterior entre don Juan (vv. 501-5) y don Luis (vv. 611-5), se observa otra correlación entre los versos 3728-37 y los 501-10 (los dos casos son quintillas dobles: *ababa babba*) del protagonista original. Aún más, el segundo autor de *Juan el perdío*, copia prácticamente casi todos los versos (dos quintillas: *abaab*) correspondientes a los 501-10 originales de su precursor.

De esa manera, reúno a continuación las composiciones poéticas en un cuadro comparativo para mejor entendimiento de los datos susodichos en pilares comparables entre sí (las partes coincidentes, que son la mayoría, de las dos comedias están subrayadas; los mismos fragmentos respecto a la obra original están destacados como de costumbre en negrita):

<i>Juan el perdío II</i> (JUAN)	<i>Juan el perdío I</i> (JUAN)	<i>Don Juan Tenorio</i> (DON JUAN)		
Si diva á cuar quier <u>lugá</u>	De entonses en tó <u>lugá</u>	(¡Ah!) Por do(nde) quier a que fui	3728	501
<i>siempre</i> llevé <u>la ventaja</u> ,	he <u>yevao</u> <u>la ventaja</u>	la razón atropellé,	3729	502
<u>ya largando</u> <u>gofetá</u> ,	<u>ya largando</u> <u>gofetá</u> ,	la virtud escarnecí(,)	3730	503
<u>tomándome</u> <u>puñalá</u>	<u>tomándome</u> <u>puñalá</u>	(y) a la justicia burlé,	3731	504
<u>y cobrando</u> la <u>baraja</u> .	<u>y cobrando</u> la <u>baraja</u> .	y emponzoñé cuanto vi. y a las mujeres vendí.	3732 505	
<u>Yo las tapias</u> <u>escalé</u> ,	<u>Yo las tapias</u> <u>escalé</u> ,	y(o) los claustros <u>escalé</u> ,	3735	508
<u>no hubo</u> <u>puerta</u> que no <u>abrí</u> .	<u>no hubo</u> <u>puerta</u> que no <u>abrí</u> .	no, no hay perdón para mí.	3737	
<u>y en toas partes</u> <u>dejé</u> .	<u>y en toas partes</u> <u>ejé</u> .	y en todas partes <u>dejé</u>	509	
<u>ó llorando</u> <u>una mujé</u> .	<u>ó yorando</u> <u>una mujé</u> .	memoria amarga de mí.	510	
<u>ó muerto á un mozo</u> <u>varí</u> .	<u>ó muerto un moso</u> <u>varí</u> .			

El protagonista paródico, después de su discurso de sus truhanerías, ruega a Berrinche que le permita marcharse prometiéndole a cambio con un toque cómico ser un ganso y más manso que un pollino u oveja. Sin duda se trata de la caricatura de la escena de ruego de don Juan para pedir la mano de doña Inés sin lograr que cambie de opinión el Comendador respecto a él (P I, A IV, E IX). Tampoco es capaz de hacerle cambiar de idea al tío buey y al final no le queda más remedio que pedir auxilio.

2. 4. 11. ESCENA XI

Ante la petición de socorro de Juan en forma de pregunta aparece Trinidad contestándola afirmativamente con un sí, en contraposición con el ‘no’ imperativo de doña Inés contra la opinión de la estatua de que llega demasiado tarde la contrición y súplica de perdón divino de don Juan. La protagonista original, con su aparición, demanda a la estatua la salvación de su amado en nombre de Dios, en respuesta a las plegarias del arrepentimiento de Tenorio y a través de su alma, depositada como garantía para purificar la hasta este momento impura de don Juan; la parodiante, sencillamente pide pronunciar unas palabras:

TRIN.	Por librarte del infierno	D. ^a INES.	Yo mi alma he dado por ti	3787
	yo me he convertio en cabra.			

Pero en realidad, Trinidad viene a probar a Juan y añade que lo quiere ‘hasta en er joyo é los muerto’²¹, aludiendo inelegantemente al triple estribillo de la obra original repetido por doña Inés (vv. 3775, 3785 y 3795),

*al pie de mi-la sepultura.*²²

y luego culminado en el último verso (V. 3805) de la penúltima escena original,

*en las mismas sepulturas.*²³

así como el último de la penúltima de la parodia

hasta er joyo é los muerto.²⁴

Y sigue con el paralelismo, aunque doña Inés continúa unos renglones más sobre esta línea de mandamiento además de los versos citados en la tabla siguiente, ordenando el fin del acoso por parte del mundo de las tinieblas:

TRIN.	Que se calle er cantaó ;	D. ^a INES.	Cesad, cantos funerales;	3796
	<i>(Cesa el canto que hasta ahora se ha escuchado lejano.)</i>		<i>(Cesa la música y salmodia.)</i>	
	Que no se toquen las parmas .		callad , mortuorias campanas ;	3797
	<i>(Cesan las palmas y la guitarra.)</i>		<i>(Dejan de tocar a muerto.)</i>	

²¹ *Op. cit.*, p. 7.

²² ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993, p. 223.

²³ *Op. cit.*, p. 224.

²⁴ *Juan el Perdío*, ed. cit., p. 7.

Qué se guillen toa esas armas	ocupad, sombras livianas,	3798
del infierno; lo quiero yo.	vuestras urnas sepulcrales;	3799

(Desaparece el tío Berrinche y diablos.)

(Vuelven los esqueletos a sus tumbas, que se cierran.)

El amor de Trinidad no consigue la salvación eterna de Juanillo sino impide que muera en contra del deseo de su padre. Trinidad se despide pues de él hasta que muera.

2. 4. 12. ESCENA ÚLTIMA

En vez de concluir su obra con una alabanza de su amada salvadora que sustituiría la apología de Dios clemente como sería de esperar, Mejías y Escassy pretende distanciarse aún más en este punto de la obra parodiada eliminando cualquier atisbo de moralina ajeno a una obra de divertimento. Por ello añade una última escena a modo de epílogo en la que al menos deja en duda al lector acerca de la realidad de lo ocurrido situando a Juanillo de nuevo en la taberna despertándose de un sueño sobre la misma mesa de la primera escena, como producto de una borrachera. Esto permite al protagonista zafarse de sus promesas y reanudar su vida sin novedad: ‘Baile y fandango’²⁵. Acorde a esta filosofía, por cierto, se han presentado al escenario, desde el principio de la mutación, hombres y mujeres del pueblo cantando y bailando que nos traen a la memoria el ambiente carnavalesco de la gente bulliciosa que se ve pasar con músicas por la puerta del fondo al levantarse el telón en la primera escena original. Pero, aunque sólo sea por la duda, de momento...fuera la bebida...Y finaliza la parodia pidiendo el consabido aplauso del público para la humorada por o a pesar de su calidad de disparate, reconocido y confesado por el autor y consentido por el protagonista.

²⁵ *Ibíd.*

CONCLUSIÓN

El parodista de la segunda parte del *Tenorio* sigue en varios aspectos a la obra del primer autor de la larga serie de las parodias de *Don Juan* empezando desde su título y continuando con la nomenclatura de sus personajes. La acción de esta parodia principia al anochecer en uno de los barrios de Sevilla con lo cual comparte dos de los mismos elementos estructurales con la primera parte de la obra original y su parodia: el tiempo y el espacio miméticos. Las tres obras tienen lugar en Sevilla (el espacio del mito teatral), pero en el caso de la parodia de la segunda parte se concreta también el nombre de uno de los barrios sevillanos: el de San Bernardo. La obra da comienzo en el interior de una taberna haciendo coincidir con el año de su representación el tiempo de la parodia. Además pretende continuar el argumento de la anterior obra de Pina recalcando su sucesión a través de su protagonista que cuenta su aventura a sus dos amigos:

Despues de lo sucedió

en el hespicio, muchachos,²⁶

aunque Mejías y Escassy finalmente aglomera toda la trama paródica de su obra en un epílogo de despertar de un recóndito sueño del protagonista.

El autor parodiante emplea diversos medios para dar comicidad a su obra. En plano escénico, con dos utensilios que ha introducido en forma ridícula y extravagante de botarga y Cabeza de buey. Y hace más referencia del mundo animal especialmente de los mansos: buey, cabra, ganso, pollino u oveja. En plano lingüístico, los múltiples ejemplos de la etnidiofonía andaluza y del barbarismo o vulgarismo representativo de las piezas paródicas teatrales se mezclan con la broma del autor a lo largo de esta obra para el propósito cómico, así como con voces familiares incluso en un contexto taurino popular:

te voy á poné banderilla

en la mesmita chichí.²⁷

Dichos ejemplos lingüísticos se emiten remontando su origen de ese dominio lingüístico subdialectal a la obra de Pina y Bohigas como: Pérdida de fonema, Metátesis,

²⁶ *Op. cit.*, p. 1.

²⁷ *Op. cit.*, p. 4.

Acentuación errónea, Alteración o Confusión de fonemas, Sincopación de sílaba(s), Aspiración de 'h' (o vocal), Contracción, Adición de fonema(s), Analogía morfológica, etc., etc., etc. Considerando la importancia de esta emanación de la lingüística heredada del primer *Juan el perdío*, citaré, para ultimar este capítulo, todos los detalles de tal índole del entero texto parodiante de la segunda parte del *Tenorio* dividiéndolos en tres bloques de lexicología-semántica; fonética-fonología; morfología, y dentro de estos, clasificándolos en subsección de cada fenómeno gramatical o lexicológico.

LEXICOLOGÍA-SEMÁNTICA

Palabra familiar: 'guasa, -on(es); -eá' {burla, -ón(es); -ar}, 'abroncao; -ando, -que' (aburrido; disgustando, -e), 'camelo' (galanteo; chasco, burla), 'trinco' (tomo bebidas alcohólicas), 'Tato', 'pillo', 'chichí' (chichi: ombligo), 'rumboso' (pomposo y magnífico; desprendido, dadivoso), 'guillá' (huir), 'saragata' (saragüete: sarao casero), 'jumera' (borrachera, embriaguez), 'jarana' (diversión bulliciosa y alborotada; pendencia, alboroto, tumulto; trampa, engaño, burla).

Uso de sentido familiar: 'trapos' (prendas de vestir), 'fandango' (bullicio, trapatiesta), 'tajá' (embriaguez, borrachera), 'espichó' (murió), 'ajumao' (borracho), 'marrano' (grosero, sin modales), 'larga(nd)o(s)' {da(n)do(s)}, 'mona' (embriaguez, borrachera), 'armá' (disponer, fraguar, formar alguna cosa), 'me escamo; escamao' (entro en cuidado, recelo o desconfianza; receloso, desconfiado), 'peleon er vino' (el muy ordinario), 'fastidiá', 'cargao' (incomodado, molestado, cansado), 'chinche' (persona chinchosa), 'lesna' (leña: castigo, paliza), 'templao' (valiente con serenidad; listo, competente), 'partías serrana' (comportamiento o proceder injusto y desleal), 'primó'.

Frase familiar: 'me tiró ar codillo' (procuró destruirme), 'La quisiste echá de' (quisiste presumir de), 'me las guillo, voy á guillá, me diva á guillá; Se las ha guillao, se guilló, -en; Guillémonos' (me piro, voy a pirar, iba a irme; Se ha fugado, se fugó, huyan; Huyámonos), 'es grilla' (expresión familiar con que uno da a entender que no cree una noticia, argumento, etc., que oye), 'meta-e- la pata', 'salí er tiro por la culata' (dar una cosa resultado contrario del que se pretendía o deseaba), 'me la dá, -é', 'ardé Troya', 'rompo el bautismo', 'aguanto mas la mecha', 'á gata', 'Arre allá!', 'al avio!'.

Florero verbal: ‘tomar las de Guillen’ (guillarse: irse).

Voz gitana: ‘gaché’ (nombre con que los gitanos designan a los andaluces), ‘churí’ (navaja, puñal), ‘gachó’ (en ambientes populares, hombre en general, y en especial el amante de una mujer), ‘najando’ (nachando: marchándose, huyendo).

Germanía o Voz vulgar procedente del caló: ‘chab-v-ó’ (muchacho), ‘bato’ (padre), ‘chabala’ (popularmente, niña o joven), ‘jindama, -on’ (miedo, cobardía), ‘diño’ (doy), ‘chipé’ (verdad, bondad), ‘Chorí’ (ratero, ladronzuelo).

Jerga: ‘merao, -ela; -é, -á’ (muerto, -te; morí, -ir), ‘esmulabé, -aó, -aste, -ó’ (asesiné, -ado, -aste, -ó), ‘capilé’ (casa), ‘churí’ (navaja, puñal).

Dialectalismo andaluz: ‘pincho’ (pesado), ‘quina’ (mala idea; leña: castigo, paliza).

Locución vulgar (frase achulada y expresión que recarga las tintas popularistas según Íñiguez Barrena²⁸): ‘de buten’ (excelente, lo mejor en su clase).

FONÉTICA-FONOLOGÍA

Pérdida de consonante: ‘sucedío’, ‘é’ (es), ‘jué’ (juez), ‘condená’, ‘asolbieron’, ‘sio’ (sido), ‘arquirí’, ‘callá’, ‘vení’, ‘Perdío’, ‘avé’ (haber), ‘Jerraó’ (Herrador), ‘conviao’, ‘echá’ (echar, -d), ‘verdá’, ‘sabé-e-’, ‘hace-é-’ (hacer), ‘tomá’, ‘dormí(o), -io’, ‘mujé’, ‘merá’, ‘Treniá’, ‘enterrao(s), -ó’, ‘seño-ó-’, ‘Berrinche’, ‘llorá’, ‘pueo’, ‘creé’, ‘miao’, ‘caa’, ‘too(s), -a(s), -itas’, ‘armá’, ‘uste-é-(es)’, ‘arfilé’, ‘enfaao’, ‘ocupá’, ‘asustá’, ‘miá’ (mira), ‘fastidiá’, ‘ve; vé’ (vez; ver), ‘chusqué’, ‘Mardesio’, ‘Alevantá’, ‘emborrachá’, ‘sé’ (ser), ‘pare’ (padre), ‘convertio’, ‘jasé’, ‘reí’ (reír), ‘divertí’ (divertir), ‘enfadá’, ‘gorvé’ (volver), ‘formá’ (formal), ‘animá’, ‘personá’, ‘poné’, ‘guillá’, ‘salí’ (salir), ‘vó’ (voz), ‘Jo-e-sú’, ‘decidio’, ‘dá’, ‘ruio’, ‘má’ (mar; más), ‘venio’, ‘fingio’, ‘vera’ (veras), ‘vamo’, ‘bebé’, ‘peleá’, ‘ardé’, ‘las pierna’, ‘enterrá’, ‘pasá’, ‘quiao’, ‘salú’, ‘bebia’, ‘juncá’, ‘dí’ (ir), ‘gata’ (gatas), ‘los difunto’, ‘ecena’, ‘bromeá’, ‘partí’, ‘cantá, -aó’, ‘arrepentio’, ‘partías serrana’, ‘metío’, ‘lugá’, ‘varí’ (varonil), ‘probá’, ‘los muerto’, ‘amó’, ‘novedá’, ‘via’, ‘autó’.

Omisión del caduco, la -d- de las terminaciones -ado: ‘contao’, ‘llegao’, ‘enterao’, ‘apañaos’, ‘achispao’, ‘conviao’, ‘abroncao’, ‘pensao’, ‘merao’, ‘enterrao(s)’, ‘perdonao’,

²⁸ *Apud* ÍÑIGUEZ BARRENA, p. 155.

‘ajumao’, ‘apellidado’, ‘largao’, ‘condenao’, ‘pisao’, ‘mareao’, ‘enfao’, ‘esmulabaó’, ‘citaos’, ‘reservao’, ‘llamao’, ‘pasao’, ‘dao’, ‘tomao’, ‘asustao’, ‘espantao’, ‘emborrachao’, ‘agrao’, ‘preparao’, ‘guillao’, ‘cargao’, ‘estao’, ‘pescao’, ‘templao’, ‘escamao’, ‘cantaó’, ‘soñao’, ‘lao’.

Aféresis: ‘é’ (de, he), ‘avé’, ‘efuntos’ (difuntos), ‘á’ (ha), ‘isirte, -cen’ (decirte, -icen), ‘Esenvainá’, ‘esason’ (desazón).

Pérdida de vocal: *Síncopa* ‘fistes’ (fuiste), ‘manque’ (aunque).

Apócope ‘mu’.

Sincopación de sílaba(s): ‘to-ó-’, ‘tajá’, ‘ná’, ‘pres’ (presencia), ‘pá-a-’, ‘quies’, ‘corná’ (cornada), ‘pesá’ {pesada(s)}, ‘cá’²⁹, ‘puñalá’, ‘disfrasá’, ‘camará’, ‘pué-e-’, ‘enterrá’, ‘pérdi’, ‘gofetá’, ‘vari’, ‘humorá’.

Confusión de los fonemas consonánticos: ‘er’, ‘ar’, ‘branco’, ‘arquirí’, ‘chabó’, ‘mar(ditos)’, ‘garvo’, ‘avé’, ‘Narga’, ‘aquer’, ‘der’, ‘chabala’, ‘arto’ (alto), ‘corbato(s)’, ‘arfilé’, ‘argun, -o’, ‘sarte, -ga(s)’, ‘gorpes’, ‘Mardesio’, ‘arma(s)’ {alma(s)}, ‘arces’, ‘cárculo’, ‘vuerto’, ‘infiesno’ (infierno), ‘cuesno’, ‘farta, -aba’, ‘metesla’ (meterla), ‘mir’, ‘enrita’ (irrita), ‘cabarmente’, ‘pantasma’, ‘Elije’, ‘diva’ (iba), ‘tar’, ‘lesna’, ‘tabesna’, ‘coje’, ‘yesno’, ‘Suerte’ (Suelto), ‘cuarquier’, ‘parmas, -á’.

Velarización de ‘b’ o ‘v’: ‘güena, -o’, ‘gorv-b-é, -erse, -eré, -uerve; -uerto’, ‘gromilla, -mas’, ‘guy’, ‘gofetá’.

Desfonologización: *Seseo:* ‘mosa, -o’, ‘Mardesio’, ‘jasé, -ísimos’, ‘bromaso’, ‘isirte’, ‘enrisan’ (rizan), ‘disfrasá’, ‘tisonaso’, ‘esason’, ‘charransillo’.

Yeísmo: ‘cabayeros’, ‘hayan’.

Aspiración de ‘h’ o vocal: ‘jembra’, ‘jecha’ (hecha; echa), ‘Jerraó’, ‘joyo’, ‘jaya’, ‘ajumao, jumera’, ‘jierro’, ‘jago, -asé, -ísimos; -echo’, ‘Jable’, ‘jundo’, ‘jes(t)o’, ‘Jay’ (Ay), ‘juyas’, ‘jirió, -erí’.

Prótesis: ‘dirme, -va, -í’, ‘alevantá, -arán’, ‘enrisan’, ‘aluego’, ‘despropasando’, ‘manque’.

Paragoge: ‘vide’, ‘bueye’.

²⁹ Francisca Íñiguez apunta esta palabra sin acento ‘ca por cada’ como uno de los ejemplos de Contracciones en la página 155 de su libro ya citado.

Alteración de los fonemas vocálicos: ‘hespicio’, ‘pos’ (pues), ‘Treniá’, ‘mesma’, ‘-ita’, ‘-o’, ‘cimiterio’, ‘vide’, ‘efuntos’, ‘corbato(s)’, ‘isirte’, ‘Josú’, ‘-ucristo’, ‘aspéra’, ‘enrita’, ‘Semos’ (Somos), ‘saragata’, ‘prenunciando’, ‘anduluz’.

Acentuación errónea: ‘relacion’, ‘despues’, ‘sio’, ‘podeis’, ‘dia(s)’, ‘estas’, ‘-n’, ‘tambien’, ‘hace’ (hacer), ‘jergon’, ‘habia’, ‘-eis’, ‘seño’, ‘tio’, ‘sabeis’, ‘esmulabaó’, ‘miá’, ‘argun’, ‘guason’, ‘Ramon’, ‘Tenei-ia-s’, ‘mas’ (más), ‘hácia’, ‘escotillon’, ‘mardesio’, ‘si’ (sí), ‘convertio’, ‘-a’, ‘lio’, ‘sacristan’, ‘condicion’, ‘camaron’, ‘díje’, ‘que’ (qué), ‘ilusion’, ‘conclusion’, ‘rincon’, ‘Qué’ (Que), ‘quien’ (quién), ‘aspéra’, ‘decidio’, ‘venio’, ‘fingio’, ‘dormian’, ‘-io’, ‘ningun’, ‘mutacion’, ‘mia’, ‘bebia’, ‘Chorí’, ‘charran’, ‘jísimos’, ‘este’ (éste), ‘arrimáte’, ‘esason’, ‘toitas’, ‘arrepentio’, ‘tapías’, ‘jindamon’, ‘decoracion’, ‘avio’, ‘via’.

Diástole: ‘chichi’ (por cuestión de rima con ‘aquí’), ‘primó’ (rima con ‘Jerraó’), ‘parmá’ (rima con ‘verdá’, ‘humorá’).

Sístole: ‘peleon’ (rima con ‘Caballeros’ y ‘mareo’).

Metátesis: ‘corbato(s)’ {cobarde(s)}, ‘naide’, ‘estógamo’.

Vulgarismo a base de Contracción: ‘Miste’ (<Mieste<Mie uste<Mire usted), ‘sa mesté’ (<seá méo usté<será mejor usted).

Elisión inversa: ‘ande’ (<a onde<a dónde), ‘Veasté’ (Vea usted), ‘vasté’ (va usted), ‘seasté’ (sea usted).

MORFOLOGÍA

Analogía morfológica (adhesión a un paradigma): ‘fistes’, ‘hablastes’, ‘sedució’.

Arcaísmo: ‘vide’ (ví; lat., *vidi*), ‘aparecióse’.

“En todas estas características que acabamos de señalar, como una pequeña muestra de lo que es el lenguaje de las parodias, podemos observar un marcado regionalismo lingüístico, muchas veces de fuerte textura folklórica. Ello se debe a la ideología romántica que promovió el interés por las hablas vernáculas, lo que se plasma en una literatura costumbrista que dará sus mejores frutos con Pereda, con Valera o con Blasco Ibáñez, pero que también se acusa en estas obras menores. Es preciso advertir, no obstante, que los rasgos lingüísticos señalados no pertenecen a ninguna realidad dialectal o local concreta; no son geográficos, sino vulgares. A pesar de ello resulta muy significativo (y

muy perjudicial como tendencia generalizada) que la mayoría de los rasgos lingüísticos con que se caracterizaba a individuos pertenecientes a grupos marginales era de indudable tipificación meridional, a lo que hay que añadir el “secuestro” de lo andaluz por lo gitano, como bien indica Frago (1986, 92)³⁰. Estamos, por tanto, ante una situación de mezcla de distintas hablas y de distintos registros, donde se entrecruzan los aspectos diatópico, diafásico y diatrático de la lengua, pero que no reflejan de manera fidedigna la situación real. Hay que verlo, pues, como resorte humorístico, juego deformador que sirve para caracterizar a estos tipos teatrales.”³¹

³⁰ FRAGO GRACÍA, Juan A., “Tópicos lingüísticos y tipos cómicos en el teatro y en la lírica de los siglos XVI-XVIII” en *Philología Hispalense*, Año I, Vol. I, Fascículo I, 1986, p. 92.

³¹ *La parodia dramática Naturaleza y técnica(s)*, ed. cit., p. 156.

3. DON JUAN NOTORIO

BURDEL EN CINCO ACTOS 2.000 ESCANDALOS

Introducción

Esta obra es una parodia cómico-burlesca y está inscrita en un registro pornográfico jocoso, pero un tanto burdo y grosero, degradándose incluso al nivel de escatología. Está fechada en 1874 sin que se pueda comprobarse más datos en cuanto a su historia más detallada. “En 1874, España ha proclamado la primera República -que no durará siquiera dos años-, República ciertamente liberadora que dejó rienda suelta a todas las insolencias ideológicas largamente reprimidas, entre las cuales puede contarse la de Ambrosio el de la Carabina [esta obra impúdica en cuestión].”¹

Se publicó en una hipotética San Lúcar de Barrameda, a la que ya han referido David Gies en su artículo “La subversión de don Juan: parodias decimonónicas del *Tenorio* con una nota pornográfica”² y Maurice Molho citando en su libro *Mitologías. Don Juan. Segismundo*³. Junto con el dudoso lugar aparece en la portada otro nombre de carácter liviano del establecimiento editor ‘Jodeográfico Ultra-montano’.

“Por supuesto, la crudeza del lenguaje empleado y la reelaboración bastante obscena de los episodios más famosos del *Tenorio*, hacen de este *Notorio* -anagrama casi perfecto del nombre del personaje, rastreable ya en el propio texto de Zorrilla como lo subraya Molho- un caso aparte, sobre cuyas representaciones también cabe interrogarse. Pero como quiera que sea, tanto el “Tenorio Sarasa” [de veta explícitamente homosexual por Francisco Serrano (1927)] como este *Don Juan Notorio* son, por su radicalismo sexual que no viene a compensar ningún desenlace moralizador, casos excepcionales dentro del panorama de las parodias donjuanescas, cuya tonalidad general, cuando pretenden

¹ MOLHO, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid, 1993, pág. 182.

² En *España Contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 7, Nº 1, 1994, págs. 93-102.

³ *Apud* MOLHO, p. 181.

enfrentarse con esta dimensión del legado tenoriesco, no suele pasar de un amoralismo suave, generalmente enmendado por un desenlace en forma de triunfo de la virtud. Pero finalmente esta problemática es relativamente marginal en el conjunto de la producción paródica, que ha explorado con tanta o mayor constancia otros tipos de reelaboraciones literarias.”⁴

El título de *Notorio* lo obtiene el autor, sobre todo, a partir de un juego de palabras basado en la conversación que mantiene don Juan con Lucía en la escena undécima del acto segundo de la obra parodiada tras sobornar aquél a la sirvienta con un bolsillo de cien doblas de oro. La comprada criada de doña Ana sigue curioseando para saber cuál es el apellido de su benefactor después de enterarse de su nombre de pila:

LUCÍA.	¿Sin apellido notorio ?	1400
DON JUAN.	Tenorio.	1401

Maurice Molho, precipitada y erróneamente, afirma que: “La rima *Tenorio/Notorio* aparece dos veces en el drama de Zorrilla. La primera vez, en el diálogo entre Don Juan y Lucía[...] La segunda vez, en la última escena, en que *notorio-Tenorio* es la rima conclusiva de la obra.”⁵ Desde luego se olvida de la redondilla en la escena de la identificación basada en la reserva de las sillas que incluso está parodiada en *2.000 Escándalos* (P I, A I, E XII):

Don Juan Notorio

Don Juan Tenorio

D. LUIS. sentado en ella.

PACA A.	Es notorio.	D. JUAN.	Que ésta es mía haré notorio.	385
[...]				

D. LUIS.	¿Sereis[sic] pues D. Juan Tenorio ?	D. LUIS.	Seréis, pues, don Juan Tenorio.	388
----------	--	----------	--	-----

Ésta y la otra ocasión que citó el hispanista francés como ‘la rima conclusiva’ en su estudio se producen en ambas obras, ya que nos encontramos ante una parodia literal del *Tenorio*:

DON JUAN.	jodiéndote haré notorio	al universo notorio	3811
[...]			

<i>y el magué de Juan Tenorio!</i>	el Dios de DON JUAN TENORIO.	3815
---	-------------------------------------	------

El doctor omite otras cuatro veces más: en la quintilla de don Juan, explicándole a Cristóforo Buttarelli sobre la historia de la apuesta en su hostería (P I, A I, E II):

⁴ *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, recopilación, edición e introducción de Carlos Serrano, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1996, p. 28.

⁵ MOLHO, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, ed. cit., pág. 182.

que apostaron me es **notorio** 79

[...]

Luis Mejía y Juan **Tenorio**. 82

La redondilla de don Luis en el diálogo con Pascual, aunque el adjetivo en cuestión se atribuye en este caso al valor del antagonista, a pesar de su rima con el apellido del protagonista (P I, A II, E II):

Pues si es en mí tan **notorio** 944

[...]

en la raza de **Tenorio**. 947

Otra redondilla de ambos rivales en la quinta del protagonista (P I, A IV, E VIII):

D. LUIS. en valor que es tan **notorio**: 2408

[...]

D. JUAN. de la apuesta con **Tenorio**, 2411

Y la segunda mitad de la última décima del protagonista de la escena quinta (P II, A I), cuando le acosan las estatuas fúnebres:

como al mundo es bien **notorio**; 3109

[...]

otra vez don Juan **Tenorio**. 3113

Por lo tanto, las rimas basadas en el nuevo apelativo de don Juan, siempre acompañado de su primitivo apellido Tenorio, aparecen en total en siete ocasiones -cuatro, en boca del protagonista; dos, del antagonista; una, por Lucía- a lo largo de la obra original, y dos en la obra paródica:

<i>Don Juan Notorio</i>		<i>Don Juan Tenorio</i>		
		D. JUAN.	que apostaron me es notorio	79
PACA AVE.	Es notorio .	D. JUAN.	Que ésta es mía haré notorio .	385
		D. LUIS.	Pues si es en mí tan notorio	944
		LUCÍA.	¿Sin apellido notorio ?	1400
		D. LUIS.	en valor que es tan notorio :	2408
		D. JUAN.	como al mundo es bien notorio ;	3109
D. JUAN.	jodiéndote haré notorio	D. JUAN.	al universo notorio	3811

3. 1. AUTOR

Esta parodia burlesca está escrita en anonimato, cosa que no nos sorprende en absoluto considerando su contenido fuertemente pornográfico. Fiel a esta intención, el autor sin identificar firma en la portada y en la dedicatoria en francés a ‘M.^{me} Michon’⁶ de su libreto como supuesto autor ‘Ahí Me Las Dén Todas’. Maurice Molho cita en su estudio ya referido *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, como el mismo autor anónimo ‘Ambrosio el de la Carabina’⁷. La obra se puede descargar de CervantesVirtual, Billioteca.org, etc.⁸

3. 2. PERSONAJES

DON JUAN NOTORIO

DON JUAN TENORIO

D. JUAN TENORIO (vulgarmente <i>Te-jodo</i> .)	DON JUAN TENORIO
D. LUIS METIA, (<i>digo, Megía</i> .)	DON LUIS MEJÍA
D. INÉS DE ZORRA. (¡Ay!... de Ulloa.)	DOÑA INÉS DE ULLOA
CRISTOBALINA BULLARETTI (alcahueta.)	CRISTÓFANO BUTTARELLI
PACA AVELLANA.	DON RAFAEL DE AVELLANEDA
Zorras.	DON GONZALO DE ULLOA
RITA MAMELLAS.	EL CAPITÁN CENTELLAS
	DON DIEGO TENORIO
	LA ESTATUA DE DON GONZALO
CIUTTI (criado y maricón.)	MARCOS CIUTTI
BRIGIDA (puta vieja y aficionada a la tercería.)	BRÍGIDA
LUCIA.	LUCÍA
Putas y más putas.	
D. ANA.	DOÑA ANA DE PANTOJA
PUTAS sin gálico.— Putas con venéreo.— Bujarrones, etc., etc.	

⁶ *Don Juan Notorio Burdel en cinco actos 2000 escándalos* por Ahí me las dén todas, Establecimiento Jodeográfico Ultra-montano, San Lúcar de Barrameda, 1874, en *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, edición citada, p. 159.

⁷ *Apud* MOLHO, pp. 181-2.

⁸ <http://www.cervantesvirtual.com/obra/don-juan-notorio-burdel-en-cinco-actos-y-2000-escandalos--0/>
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89132.pdf>
<https://ciudadadelconde.files.wordpress.com/2007/03/don-juan-notorio.pdf>

Los personajes del *Burdel en cinco actos* con nombres propios suman diez por lo que se han reducido la mitad de cantidad respecto a la obra original y se han rebajado según la perspectiva clasicista desde el ámbito aristocrático al mundano, por lo que todos los personajes sin excepción rondan en el putaísmo siendo chulos⁹, su criado, meretrices y mediadora. De la misma manera todos los demás personajes dramáticos que no hayan resultado parodiados en el *Burdel* se sintetizan en prostitutas y homosexuales vulgarmente congregándose en esta obra como ‘putas’ sin o con enfermedad y ‘bujarrones’.

Como se puede observar arriba en la comparativa de los personajes entre la comedia y el drama, el autor paródico nos hace un comentario lúbrico, vulgar, o bien nos explica la función que ejerce cada personaje en su obra. A pesar de que titula su obra *Don Juan Notorio*, conserva el apellido original de su protagonista, Tenorio, aunque añade el apodo vulgar, *Te-jodo* asimilando su fonética de alusión claramente genésica. En el caso de su antagonista, se mofa del apellido Mejía con sugerencia de la función genital sexualmente dotada. Ciutti continúa siendo el criado de don Juan, pero con un toque de homosexualidad, anticipando más de medio siglo paródicamente algo de la famosa teoría de Gregorio Marañón sobre el donjuanismo¹⁰.

Continúa esta línea de mofa con la protagonista quien en esta obra ejerce la misma profesión que todos los demás personajes femeninos. El hostelero Buttarelli también se destituye metamorfoseándose en una alcahueta con la metátesis en su patronímico quedándose como resultado en Bullaretti. Aunque Rafael de Avellaneda se quede en una Paca con un fruto seco de apellido simplemente eliminándose dos letras del de su parodiado, la paródica del capitán implica algo de significado sensual sugiriendo dos partes sobresalientes de la anatomía femenina en su denominación cual es la palabra ‘mamila (del

⁹ Aunque el autor no especifica, de momento, en el apartado de «Personajes» a lo que se dedican los dos rivales, en la página 165 de la edición citada lo hace la Cristobalina: “Ved, ved la gente que se entra / á presenciar las disputas / que dos chulos de esta tierra, / Don Juan Tenorio y D. Luis / Megía, tendrán en esta / sala, para averiguar / cual de los dos la maneja / mejor, y cual se ha tirado / á mas viudas y solteras.”

¹⁰ Marañón revoca el significado de su teoría tan extendida en «Errores de la interpretación de Don Juan» en su libro *Don Juan Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Séptima edición, Espasa Calpe, Madrid, 1955 (1940, la primera edición), p. 81: “De todo esto, que yo he dicho en varias ocasiones, lo que más directamente ha llegado al público es la conclusión de que Don Juan es un hombre afeminado, casi un homosexual. No es esto, exactamente, lo que yo he querido decir. Don Juan posee un instinto inmaduro, adolescente, detenido frente a la atracción de la mujer en la etapa genérica y no en la etapa estrictamente individual, que es la perfecta. Ama a las mujeres, pero es incapaz de amar a la mujer.”

latín *mamilla*’, bien que modifica una vocal a juego a la rima con Centellas. O bien retrata el verbo ‘mamar’ con forma del tiempo pasado pretérito de primera persona seguido del pronombre femenino plural referido al órgano genésico masculino, considerando la obsesión del autor en la cuestión a lo largo de su obra. Estos dos personajes femeninos emplean los papeles del comendador y del padre del protagonista original respectivamente en la parte posterior de la segunda escena, correlativa de la secuencia de la bronca en la hostería, duodécima escena original. Brígida de edad avanzada sigue siendo la Celestina de la obra.

3. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

<<TABLA I>>

DON JUAN NOTORIO				DON JUAN TENORIO											
ACTOS	I	ESCENAS	I	PARTES	I	ACTOS	I	ESCENAS	I						
			II						VII	II	XII	XV	XVI		
	II		I				II		V						
			II						VI						
			III						VII						
			IV						IX						
			V						XI						
			VI						XII						
	III		I				III		III	(A IV, E III)		(P II, A I, E, VI)			
			II						IV						
	IV		I				IV		I						
			II						(A III, E III ·VIII)			III			
	V		I				III		I						
			II						II	(I)	III	IV			

<<TABLA II>>

<i>DON JUAN NOTORIO</i>				<i>DON JUAN TENORIO</i>		
A C T O S	I	E	I	P A R T E	LIBERTINAJE Y ESCÁNDALO	La Carta
			II			[La Hora Señalada]; Historia de la Apuesta; Protagonistas; Las Hazañas de Don Juan · Don Luis; Comparación de las Listas; Nueva Apuesta; «Pláticas de Familia»; Don Juan, Desheredado; «La Apuesta está en Pie»
	II	S C E N A	I	P R I M E R A	DESTREZA	Don Juan en la Misma Calle; Proyecto de Secuestro
			II			[Segunda Parte de la Conversación entre Don Luis y Doña Ana]
			III			Secuestro de Don Luis
			IV			Informe de Brígida; El Seductor Seducido; Estratagemas
			V			La Criada Infiel
			VI			Elogio de Soborno
	III	A S	I	R A	PROFANACIÓN	El Devocionario y La Carta; Lecturas de la Carta
			II			El Rapto de La Monja
	IV		I		EL DIABLO A LAS PUERTAS DEL CIELO	Comentarios sobre el Lance
			II			La Escena del Sofá
	V		I	II	MISERICORDIA DE DIOS Y APOTEOSIS DE AMOR	El Invitado de la Efigie
			II			El Invitado de la Efigie; La Confesión; La Salvación; Última Muerte de Don Juan

3. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO

3. 4. 1. ACTO PRIMERO

La obra da comienzo en el prostíbulo de la Cristobalina, el lugar paródico de la hostería de Cristóforo. Se ven una puerta al fondo y muchas puertas laterales por donde se asoman catres mullidas. El escenario contiene varios condones, cuadros obscenos, botellas y frascos de metal, vasijas sucias, etc.

3. 4. 1. 1. ESCENA PRIMERA

El autor paródico escribe su obra parodiando desde el principio de la obra original, empezando desde la descripción del protagonista al acotar a su homónimo al personaje mítico zorrillesco. Lo sitúa escribiendo sentado a una mesa como en el drama, pero añade un toque adverbial personal, 'con muy poca vergüenza'¹¹. Ciutti y la Cristobalina lo esperan. Al levantarse el telón, se oirán en los aposentos, ruido de camas, estruendos de besos, suspiros voluptuosos, gritos lujuriosos, etc., etc. Y cómo no, empieza copiando desde el primer verso con una sola palabra malsonante:

D. JUAN.	¡Cual gritan esos cabrones,	D. JUAN.	¡Cuál gritan esos malditos!	1
	pero mal rayo me parta,		Pero ¡mal rayo me parta	2
	si en acabando la carta		si en concluyendo la carta	3
	no me tocan los cojones!		no pagan caros sus gritos!	4

El segundo verso está enteramente copiado seguido del tercero, como el primero con una variación, en este caso del verbo del mismo significado. En el cuarto, se retoma la trayectoria licenciosa del autor paródico. Siguen escribiendo los dos protagonistas.

El autor paródico continúa el hilo del argumento original con el siguiente inicio, desde donde se desarrollará la conversación entre el criado y el dueño del lugar:

CRISTOB.	Buena entrada.	BUTTAR.	Buen carnaval.	5
----------	-----------------------	---------	-----------------------	---

¹¹ *Don Juan Notorio Burdel en cinco actos 2000 escándalos*, en *Carnaval en noviembre*, ed. cit., p. 163.

El parodista introduce poquísimos cambios en su obra respecto a la original. Aun variando la sintáctica de la frase adverbial en una oración paródica, no deja de utilizar las mismas palabras en este verso de Ciutti:

CIUTTI.	Ya rellenareis[sic] la arquilla.	CIUTTI.	para rellenar la arquilla.	6
---------	---	---------	-----------------------------------	---

Y vuelve a copiar literalmente el primero y el último verso de la siguiente comparativa:

CRISTOB.	¡Quiá! Corre ahora por Sevilla	BUT.	¡Quiá! Corre ahora por Sevilla	7
	poca plata y mucho mico.		poco gusto y mucho mosto.	8
	Ni un duro cae, sin disputas,		Ni caen aquí buenos peces,	9
	que son casas mal miradas		que son casas mal miradas	10

Según Cristobalina Bullaretti, ocurre lo susodicho desde que existen tantas mujeres casadas que realizan su vida sexual mucho más que sus empleadas.

El señor ‘Ahí me las dén todas’ reanuda su especialidad en cuanto a esta parodia de calcar los dos versos siguientes originales:

CIUTTI.	Pero hoy...	CIUTTI.	Pero hoy...	
CRISTOB.	Hoy no entra en la cuenta,	BUTTA.	Hoy no entra en la cuenta,	13
	Ciutti: se ha hecho buen trabajo.		Ciutti: se ha hecho buen trabajo.	14

Mientras que el criado pide al hostelero que hable en voz más baja para no molestar a su amo, en el drama el mismísimo don Juan impone a los conversadores silencio.

CIUTTI.	¿Veis[sic]? mi señor se impacienta.	CIUTTI.	que mi señor se impacienta	16
CRISTOB.	¡Como[sic]! ¿á su servicio estás?	BUTTA.	¿A su servicio estás?	17
CIUTTI.	Ya ha un año.	CIUTTI.	Ya ha un año.	
CRISTOB.	¿Y qué tal te sale?	BUTTA.	¿Y qué tal te sale?	18

Como vamos observando, en la obra paródica su autor retransmite prácticamente todos los versos de esta escena con muy escasas excepciones. Sucede lo mismo con el siguiente verso, pero en esta ocasión, sacando a relucir una de sus palabras favoritas, ‘puta’, al empezar su correspondiente en la obra original con el mismo fonema que ella.

CIUTTI.	No hay puta que se me iguale:	CIUTTI.	No hay prior que se me iguale;	19
	me dá por el culo, y mas[sic].		tengo cuanto quiero, y más.	20

	Coños gozo, tripa llena.	Tiempo libre, bolsa llena,	21
	mucho dinero y buen vino.	buenas mozas y buen vino.	22
CRISTOB.	¡ Repuñeta, que[sic] destino!	BUTTA. ¡Cuerpo de tal, qué destino!	23
CIUTTI.	Y todo ello á costa agena[sic].	CIUTTI. Y todo ello a costa ajena.	24

Hasta aquí, la parodia sigue fielmente todos y cada uno de los versos de la obra original, repitiendo incluso textualmente muchos de ellos (2, 7, 10, 13, 14, 18 y 24, cuyos números junto con el verso entero he resaltado en negrita.)

Pero el anónimo emplea a continuación una nueva modalidad en su parodia añadiendo unos versos propios cuyo contenido marañoniano se resume en que don Juan desembolsa un dinero desproporcionado al criado con tal de que éste le ofrezca su trasero todas las noches. Tras este paréntesis respecto a la obra original, se retorna en lo que ha sido lo fundamental en esta parodia: rastrear verso a verso la obra parodiada.

CRISTOB.	¿ Es rico?	BUTTA. Rico, ¿eh?	25
----------	-------------------	--------------------------	----

[...]

	¿Jode bien?	¿Y bravo?	
CIUTTI.	Como un sochantre.	CIUTTI. Como un pirata.	28
CRISTOB.	¡ Español!	BUTTA. ¿ Español?	29

La pregunta que efectúa el hospedero sobre la nacionalidad del hombre de antifaz la transforma el parodista en una exclamación de la alcahueta implicando la comicidad atrevida ‘a lo pagano’, ya que se trata de la afirmación de la proxeneta a la respuesta del criado que compara tal capacidad sexual de su servido con un director del coro en los oficios divinos y por ser del mismo país que el propio autor.

Don Juan da a Cuitti un pliego para entregar a Brígida en ambas obras.

D. JUAN.	¡ Ciutti!	D. JUAN. ¿ Ciutti?	
CIUTTI.	Señor.	CIUTTI. Señor.	
	[...]		
D. JUAN.	y entregarás este pliego	D. JUAN. Este pliego	39

Sin embargo el Ciutti caricato se ha de disfrazar de novicia, advertido por su señor de prepararse con cuidado su papel a pesar de que no pueda disimular completamente su condición homosexual. Pese a este comentario transexual, la escena se simplifica ligeramente ya que no hay horario alguno ni llave que recoger, pero por otra parte, se extiende bastante en la acotación con algunas descripciones (amatoria grotesca entre don Juan y Cristobalina; bufonesca sobre el atuendo exageradamente abultado de tórax de Ciutti y su ademán afeminado) con la que finaliza la escena.

3. 4. 1. 2. ESCENA II

El parodiante inicia su segunda escena con una advertencia indecorosa y repugnante sobre el paisaje de las ramerías, sus chulos y sus clientes en la mancebía. Aun así esta escena se corresponde a la segunda, un verso de la séptima, la duodécima, dos últimos versos de la decimoquinta y la decimosexta del hipotexto. En cuanto a la espaciosidad es la más extensa al superar once páginas.

El autor se ha saltado las escenas intermedias por eliminar los acontecimientos menos relevantes para su hipertexto. Así pues elimina completamente el monólogo de Buttarelli, el diálogo de éste y Miguel, la aparición de don Gonzalo y de don Diego, la amplia conversación entre los amigos de los apostantes, la de éstos que pone la vida por precio y las dos rondas de alguaciles que vienen a apresar a los dos competidores a cargo de cada uno de ellos.

El autor anónimo da un gran salto llegando a variar el primer verso citado a continuación con el retroceso al verso de la escena segunda de la obra parodiada. Incluso intercambia la voz entre el hostelero y el chulo, el aristócrata y la tercera, a juzgar por el procedimiento llevado en la escena anterior de parodiar paso a paso la obra original:

D. JUAN.	Están sonando las ocho.	BUTTA.	Cerca de las ocho son.	194
CRISTOB.	[...]	D. JUAN.	[...]	
Don Juan Tenorio y D. Luís		Luis Mejía y Juan Tenorio.		82

La hora señalada para concluir la apuesta en las dos obras no varía. Bullaretti recapitula el gran acontecimiento invitando a la gente a indagar el resultado de la reyerta: cuál de los dos burdeleros ejercita mejor sus dotes fálicas y ha experimentado más relaciones gozadoras con más mujeres. Básicamente es la misma sinopsis que la contendencia originaria, pero burdamente narrado.

En esta parodia, los amigos de los contrincantes dramáticos se reforman en las damas del lupanar que son la única colectiva femenina en toda la obra. La Avellana duplica un verso de su parodiado quien dirige a Centellas refiriendo a don Juan:

PACA AVE. **Verás aquel si ellos vienen** AVE. **Verás aquél, si ellos vienen,** 377

La escena de la identificación de los contendientes, al ir ocupando sus respectivas sillas, se reproduce con bastante fidelidad en un contexto indecoroso, al ser argumentada por un hecho de sexo oral acaecido en ellas:

D. JUAN. **Esta silla está manchada,** D. JUAN. **Esa silla está comprada,** 381
hidalgo. **hidalgo.**

D. LUIS. **Lo mismo digo** D. LUIS. **Lo mismo digo,** 382
hidalgo: y aquí hay testigo **hidalgo; para un amigo** 383
que me ha hecho la mamada **tengo yo esotra pagada.** 384

No obstante, a veces los personajes originales no están remedados por sus correspondientes sino por otros:

PACA AVE. **Es notorio.** D. J. **Que ésta es mía haré notorio.** 385
D. JUAN. **Yo siempre en esta jodia[sic].** D. L. **Y yo también que ésta es mía.** 386
¿Sereis pues D. Luis Megía [sic]? D. J. **Luego sois don Luis Mejía.** 387
D. LUIS. **¿Sereis[sic] pues D. Juan Tenorio?** D. L. **Seréis, pues, don Juan Tenorio.** 388
D. JUAN. **Puede ser.** D. J. **Puede ser.**
D. LUIS. **Vos lo decís...** D. L. **Vos lo decís.** 389

Después de los dos versos copiados, Rita Mamellas lanza un comentario en el que preve que se va a armar una disputa entre los dos chulapos.

D. LUIS. **Pues no hagamos mas[sic] la puta.** D. L. **Pues no hagamos más el coco.** 391
D. JUAN. **Yo soy D. Juan.** D. J. **Yo soy don Juan.**

(Quitándose la máscara.)

D. LUIS. **Yo D. Luis.** D. L. **Yo don Luis. (Id.)** 392

Para demostrarlo, en vez de quitarse las máscaras como en la obra de Zorrilla, se bajan los pantalones mostrando sus miembros a las congregadas.

A los demás llaman la atención los dos personajes de modo exacto:

D. JUAN.	Caballeros yo supongo	D. J.	Caballeros, yo supongo	401
	que á ustedes también aquí[sic]		que a ucedes también aquí	402
	les trae la apuesta, y por mí[sic]		les trae la apuesta, y por mí	403
	á antojo tal no me opongo.		a antojo tal no me opongo.	404

Se repite textualmente, diferencias de acentos aparte, los cuatro versos enteros originales, con tan sola una excepción ‘ucedes’ por ‘ustedes’, suprimiéndose las explicaciones que los siguen por parte de los adversarios en cuanto que no se arrepienten del envite. Continúan los calcos insertándose solamente la idea de ‘joder’ en vez de ‘cumplir’ o ‘beber’:

D. JUAN.	¿Estamos listos?	D. J.	¿Estamos listos?	
D. LUIS.	Estamos.	D. L.	Estamos.	417
D. JUAN.	Como quien somos jodimos.	D. J.	Como quien somos cumplimos.	418
D. LUIS.	Veamos pues lo que hicimos.	D. L.	Veamos, pues, lo que hicimos.	419
D. JUAN.	¿Jodamos antes?	D. J.	Bebamos antes.	
D. LUIS.	Jodamos.	D. L.	Bebamos. (Lo hacen.)	420

Los bravucones agarran respectivamente a la meretriz que tienen más cerca y le ‘soplan dos ó tres vainas en un minuto’¹². Los presentes les imitan, aunque no en prontitud. Al quedarse sin ninguno, Paca Avellana y Rita Mamellas, decepcionadas y furiosas, se limitan a practicar mutuamente actos lésbicos con desigual maestría. Tras unos besos póstumos y la limpieza, se restablece el orden y continúa la narración mayoritariamente calcada del original pero con su señal de identidad concupiscente:

D. JUAN.	La apuesta fué...	D. J.	La apuesta fue...	
D. LUIS.	Porque un día[sic]	D. L.	Porque un día	421
	dije que en España entera		dije que en España entera	422
	no hay nadie que la metiera		no habría nadie que hiciera	423
	donde la mete Megía[sic].		lo que hiciera Luis Mejía.	424
D. JUAN.	Y siendo contradictorio	D. J.	Y siendo contradictorio	425
	al vuestro mi parecer,		al vuestro mi parecer,	426
	dije: ¿quien[sic] la ha de meter		yo os dije: «Nadie ha de hacer	427
	donde la meta Tenorio?		lo que hará don Juan Tenorio».	428
	¿No es así?		¿No es así?	
D. LUIS.	Si[sic], á no dudar.	D. L.	Sin duda alguna:	429

¹² *Op. cit.*, p. 167.

Únicamente se omiten las palabras de don Luis original explicando que en este día concluye la apuesta. Mas enseguida se retoma la táctica del paródico de reproducir casi todos los versos zorrillescos de las escenas escogidas añadiendo su toque personal intemperante sin reparo alguno.

D. JUAN.	Contad vuestros polvos pues.	D. J.	Hablad, pues.	437
D. LUIS.	Antes vos.	D. L.	No, vos debéis empezar.	438
D. JUAN.	Bueno: igual es	D. J.	Como gustéis, igual es,	439
	que nunca me hago esperar.		que nunca me hago esperar.	440
	Pues señor, yo desde aquí		Pues, señor, yo desde aquí,	441
	buscando sin disimulos		buscando mayor espacio	442
	pasto á mi pichorra, dí		para mis hazañas, di	443
	sobre Italia, por que allí		sobre Italia, porque allí	444
	tiene el placer muchos culos.		tiene el placer un palacio.	445
	De todos los bujarrones		De la guerra y del amor	446
	antigua y clásica tierra,		antigua y clásica tierra,	447
	se vacian[sic] los cojones		y en ella el Emperador,	448

Dominado por su única fijación, el parodista ha sustituido ‘hablar’ por ‘contar los polvos’, ‘para sus hazañas’ por ‘pasto a su pichorra’, ‘un palacio’ por ‘muchos culos’, ‘la guerra y del amor’ por ‘todos los bujarrones’, ‘el Emperador’ por ‘los cojones’, etc., en el cimiento fundamentalmente copiado con muy pocas alteraciones.

D. JUAN.	sin que dén las hembras guerra	D. J.	con ella y con Francia en guerra,	449
----------	--	-------	--	-----

Si no se trata de los pensamientos obscenos, se trata de una simple introducción de términos familiares y vulgares, antónimos o vocablos de género opuesto.

D. JUAN.	Donde hay muchachas hay juego	D. J.	<i>Donde hay soldados hay juego,</i>	451
----------	---	-------	---	-----

Las hazañas del personaje principal paródico se desarrollan en idénticos lugares que los de su parodiado, iniciadas con los dos versos duplicados. Esto es lo que caracteriza esta obra: conseguir grandes cambios con escasas variaciones:

D. JUAN.	Di pues sobre Italia luego,	D. J.	Di, pues, sobre Italia luego	453
	buscando á sangre y á fuego		buscando a sangre y a fuego	454
	culos para desvirgar.		amores y desafíos.	455
	En Roma mandé poner		En Roma, a mi apuesta fiel,	456
	entre bravo y amatorio		fijé entre hostil y amatorio	457
	este cartel: vais á ver:		en mi puerta este cartel:	458

<i>Aquí está D. Juan Tenorio,</i>	<i>Aquí está don Juan Tenorio</i>	459
<i>para quien quiera joder.</i>	<i>para quien quiera algo de él.</i>	460

Como era de esperar, el cartel se basa en el concepto obsesivo de este libreto: algo de lo que pueda desear alguien del protagonista se compendia en una palabra, 'joder'.

Alcanzado este punto, sólo se omite una quintilla procedente, pero se apunta de nuevo a la maniobra correlativa de cada verso con una ligera variedad en alternar el género de sustantivos en el primer verso y en emplear vocablos de género contrario:

D. JUAN.	Los romanos caprichosos,	D. J.	Las romanas caprichosas,	466
	los muchachos licenciosos,		las costumbres licenciosas,	467
	yo gallardo...por mi fé,		yo gallardo y calavera,	468



--Yo...gallardo y calavera,
¿quién á cuento redujera
mis empresas amorosas?

Retoma el paródico sus típicos comentarios
roñosos en sus empresas amorosas:

D. JUAN.	mas[sic] de dos culos mohosos.	D. J.	mis empresas amorosas?	470
----------	---------------------------------------	-------	-------------------------------	-----

La siguiente tabla representa la esencia de la obrita a base de la reproducción idéntica y el reemplazo de cualquier idea original por una fija, en este caso concreto, la palabra 'ahorcar' por la otra, 'follar':

D. JUAN.	Salí de Roma por fin	Salí de Roma por fin	471
	como os podeis[sic] figurar,	como os podéis figurar,	472
	con un disfraz hartó ruin,	con un disfraz hartó ruin,	473
	y á lomos de un mal rocin[sic]	y a lomos de un mal rocín,	474
	pues que me querian[sic] follar.	pues me querían ahorcar.	475

Ahora se lanza directamente a la quintilla de la aventura de Nápoles reproduciéndose íntegramente su primero, cuarto y el último verso, y omitiéndose una sola

preposición de lugar en cuanto al tercero, tras haberse suprimido la dicha combinación métrica anterior cuyo contenido es la participación de don Juan en el ejército español y su abandono tras unos cuantos desafíos:

D. JUAN.	Nápoles, rico vergel	D. J.	Nápoles, rico vergel	481
	y del bujarron[sic] emporio,		de amor, del placer emporio,	482
	vió mi segundo cartel:		vio en mi segundo cartel:	483
	<i>Aquí está D. Juan Tenorio</i>		<i>Aquí está don Juan Tenorio,</i>	484
	<i>y no hay hombre para él.</i>		<i>y no hay hombre para él.</i>	485

La siguiente comparativa es un buen atributo respecto al empeño del autor paródico en contraponer el género de los sustantivos hipotextuales, relevándolos por otros de sexo opuesto:

D. JUAN.	Desde el duque mas[sic] altivo	<i>Desde la princesa altiva</i>	486
	á aquel que pesca en ruín barca,	<i>a la que pesca en ruín barca,</i>	487
	no hay hombre á quien deje vivo,	<i>no hay hembra a quien no suscriba:</i>	488
	y á cualquier culazo abarca	<i>y a cualquier empresa abarca</i>	489
	y dá del polvo recibo.	<i>si en oro o valor estriba.</i>	490



*Desde la princesa altiva
á la que pesca en ruín barca,
mi sombrero les cautiva
por ser de excelente marca.*

Sanchez, sucesor de Gonzalez Rivas

Preciados 25

La historia dramática de duelo y juego se transfigura para el fin del contexto homosexual, o

como mucho bisexual:

D. JUAN.	Búsquenle los mamadores,	D. JUAN.	<i>Búsquenle los reñidores;</i>	491
	cérquenle los pagilleros[sic],		<i>cérquenle los jugadores;</i>	492

El personaje paródico prolonga, como el original, su segundo cartel. No obstante, su contenido se transmuta bastante. Mientras que el noble vicioso se jacta de sus habilidades en los juegos, amores y lances, el ribaldo homónimo fanfarronea su talento sexual febril, pero al mismo tiempo delicado. Además expresa su deseo de ser abundantemente recompensado por sus actividades profesionales de primera, o sea al ejercer la prostitución como prostituto.

El autor desconocido inserta, a esta altura de *climax* del discurso tenoriesco, su secuencia instintiva, interpretada por Paca, Rita, Cristobalina y don Juan excitándose.

Mas las innovaciones de nuestro autor no se extienden más, reanudándose el método repetitivo de los versos. Como ocurre habitualmente en esta parodia, no falta en la continuación de la charla de don Juan la cita de una de las partes favoritas del autor entre todo lo que se refiere a la anatomía humana y de su tarea preferida:

D. J.	Esto escribí, y en medio año	Esto escribí: y en medio año	496
	que mi presencia gozó	que mi presencia gozó	497
	Nápoles, no hay culo extraño[sic]	Nápoles, no hay lance extraño,	498
	que con amor y sin daño	no hay escándalo ni engaño	499
	no lo fornicara yo.	en que no me hallara yo.	500
	Por donde quiera que fuí	Por donde quiera que fui	501
[...]			
	y á todos gusto les dí.	y a las mujeres vendí.	505

Las actividades del don Juan dramático de haber atropellado la razón, escarnecido la virtud y burlado a la justicia se condensan en un solo hecho paródico de acto sexual, expresado con tres sinónimos: ‘tirarse’, ‘joder’ y ‘fornicar’ a todo el variopinto colectivo formado por el muchacho, la viuda y el clérigo.

Tras tal experiencia sexual desenfrenada, resultó ser inevitable que nuestro protagonista llegara a ser transmisor de enfermedades venéreas:

D. JUAN.	Yo purgaciones pegué	D. JUAN.	Yo a las cabañas bajé,	506
	yo llagas y llagas dí,		yo a los palacios subí,	507
	y á mis víctimas dejé		y en todas partes dejé,	509

Antes que proporcionarles a los perjudicados el amargo recuerdo de él, difundió muchos picores que rascar en el pompis, muy gráficamente explicado por él señalándose la parcela.

Se reanuda la reproducción idéntica de los tres versos de la quintilla siguiente originales:

D. J.	Ni reconocí sagrado,	Ni reconocí sagrado,	511
	ni hubo ocasion[sic] ni lugar	ni hubo ocasión ni lugar	512
	por mi picha respetado:	por mi audacia respetado;	513
	ni en distinguir me he parado	ni en distinguir me he parado	514
	culo de cura ó seglar.	al clérigo del seglar.	515

y la ligera variación de los dos como la ‘picha’ por la ‘audacia’, ‘al clérigo del’ por ‘culo de cura ó’.

La siguiente quintilla mantiene la estructura sintáctica original con el eje -el verso mediano- copiado:

D. JUAN.	A quien quise me tiré	D. JUAN.	A quien quise provoqué,	516
	á quien quiso la metí		con quien quiso me batí,	517
	y nunca consideré		y nunca consideré	518
	que pudo joderme á mí		que pudo matarme á mí	519
	aquel á quien yo follé.		aquel a quien yo maté.	520

Los tres conceptos procedentes, ‘provocar’, ‘batirse con’ y ‘matar’ convergen en una sola idea paródica: ejercitar la función sexual, manifestada con múltiple terminología pedestre como ‘tirarse’, ‘meterla a’, ‘joder’ y ‘follar’.

La quintilla siguiente es una copia de la correspondiente del drama, exceptuando el verso intermedio donde está parodiado todo lo que logró el protagonista zorrillesco a lo largo de un año, solamente en cuanto a sus conquistas amorosas sin ser incluido el asunto aún más dramático de las muertes provocadas por los duelos realizados:

D. JUAN.	A esto D. Juan se arrojó	D. JUAN.	A esto don Juan se arrojó,	521
	y escrito en este papel		y escrito en este papel	522
	está lo que se tiró,		está cuanto consiguió,	523
	y lo que él aquí escribió		y lo que él aquí escribió	524
	mantenido está por él.		mantenido está por él.	525

La quintilla que le sucede es otro de los varios duplicados de la originaria con un único verso adulterado con la misma sustancia pasional de siempre —en vez de cotejar la lista, ‘joder’ las chicas—:

D. LUIS.	Leed pues.		Leed, pues.	
D. JUAN.	No, oigamos antes		No, oigamos antes	526
	vuestros bizarros extremos[sic],		vuestros bizarros extremos,	527
	y si traeis[sic] terminantes		y si traéis terminantes	528
	vuestras notas comprobantes,		vuestras notas comprobantes,	529
	á estas chicas joderemos.		lo escrito cotejaremos.	530

Llegado a este punto, se omite una quintilla original en que don Luis expresa su acuerdo con su rival, si bien opina que existirá escasa diferencia entre las dos versiones de los dos opuestos.

Prosigue recalcando, esta vez, el primero, tercero y último verso de la quintilla, intercalándose el segundo y el cuarto variados con un contenido rijoso y desbocado como ‘nabo’ por ‘aliento’, ‘polvos’ por ‘empresas’ y ‘buenos coños[sic]’ por ‘amor y lides’:

D. LUIS.	Buscando, yo como vos,	Buscando yo como vos	536
	á mi nabo, polvos grandes	a mi aliento empresas grandes,	537
	dije: ¿do iré ¡vive Dios!	dije: ¿Dó iré, ¡vive Dios!,	538
	de buenos coños[sic] en pos	de amor y lides en pos,	539
	que vaya mejor que á Flandes?	que vaya mejor que a Flandes?	540

La empresa respectiva desarrollada en Flandes de los dos antagonistas preserva la misma línea que la de los dos protagonistas. El don Luis original persigue la oportunidad de topar con las peleas y los amoríos. En cambio, a su paródico le interesa meramente el lado amoroso.

D. LUIS.	Allí, puesto que casadas	Allí, puesto que empeñadas	541
	lindas hay, á mis deseos	guerras hay, á mis deseos	542
	habrá al par centuplicadas	habrá al par centuplicadas	543
	ocasiones estremadas[sic]	ocasiones estremadas	544
	de romper virgos y veos.	de riñas y galanteos.	545
	Y en Flandes conmigo dí,	Y en Flandes conmigo di,	546
	y con tan buena fortuna,	mas con tan negra fortuna	547
	que al mes de encontrarme allí	que al mes de encontrarme allí	548
	tomo¹³ mi sémen [sic] perdí,	todo mi caudal perdí,	549
	vaina á vaina, una por una.	dobla a dobla, una por una.	550

La mala suerte de quedarse exento de su patrimonio que tuvo que enfrentar el original se contrapone a la buena que tuvo su paródico de poder gozar derrochando hasta la última gota de sus espermatozoides. La única riqueza que se atribuye el paródico estriba en sus gónadas masculinas.

D. LUIS.	En tan total carestía	D. LUIS.	En tan total carestía	551
	mirándome de prolífico		mirándome de dineros,	552

¹³ Es una errata de ‘todo’.

Mientras que el paródico se unió a unos bandoleros buscando compañía dado que todo el mundo lo rehuía, el paródico obtuvo un específico de un homosexual el cual le seguía, tras haberle ofrecido un licor.

D. LUIS.	Entre él y yo ¡voto á tal!	D. LUIS.	Lo hicimos bien, ¡voto a tal!,	556
	marchamos tan adelante		y fuimos tan adelante	557
	y con suerte tan bestial,		con suerte tan colosal	558
	que fornicamos en Gante		que entramos a saco en Gante	559
	y en la casa episcopal,		el palacio episcopal.	560

Como su adversario, la única función de don Luis es ‘fornicar’. Tal es la historia que ni siquiera la residencia religiosa del obispo logra reprimir su apetito sexual y llega a convertirse sacrílegamente en el escenario de sus orgías.

El parodista introduce en la aventura episcopal luisiana la alteración del orden de los versos originales respectivos para adaptarlos a su narración. El tesoro de la Pascua episcopal se transfigura en los hermosos traseros de los preciosos pajes a gusto del antagonista paródico:

D. LUIS.	á los pajes mas[sic] preciosos;	D. LUIS.	bajó a presidir el coro,	563
	¡aun de alegría me crispo		y aún de alegría me crispo	564
	al recordar sus hermosos		al recordar su tesoro.	565
	culos! Y al buen obispo		de la Pascua, el buen obispo	562

Don Luis y su nuevo amigo añaden incluso al cardenal en su lista de seducción hasta compartir doce cuantiosas relaciones sexuales con él. El eclesiástico no se libera de las garras tentadoras de los dos visitantes y es profanado convirtiéndose en uno más de sus conquistas, y por lo tanto, en uno más de los escarnecidos en esta obra.

D. LUIS.	polvos! ¡Que[sic] gozo el nuestro!		¡Qué noche! Por el decoro	561
			Todo cayó en poder nuestro:	566
	Mas mi compañero avaro		mas mi capitán, avaro,	567
	quiso joderme mas[sic] diestro		reñimos, fui yo más diestro	569
	otra vez: puse reparo,		y le crucé sin reparo.	570
	y su pichorra en secuestro.		puso mi parte en secuestro;	568

En la última tabla el autor paródico resume en un solo verso los dos primeros de las dos quintillas consecutivas originales y altera el orden original de los versos.

El adversario paródico castró sin más a su compañero del episodio episcopal, porque el pobre quería penetrarlo de nuevo, pero a éste no le apetecía.

D. LUIS.	puesto que recordé así[sic]	Yo me acordé del refrán	576
	que quien joda á un bujarron[sic]	de que quien roba al ladrón	577
	há diez años de perdon[sic],	ha cien años de perdón,	578
	y por eso le jodí.	y me arrojé a tal desmán	579

El parodiante moldea hasta el refrán conocido con reducción del plazo de cien a diez años para su propósito y, tras dejar un verso original atrás, copia los dos siguientes.

D. LUIS.	Pasé á Alemania opulento,	Pasé a Alemania opulento:	581
	mas un provincial Gerónimo	mas un provincial jerónimo,	582

El jerónimo de mucho talento se convierte en la parodia en un ‘nabo corpulento’¹⁴ de la misma rima y los dos versos consecutivos se cruzan al principio y al final de cada verso correspondiente en los paródicos:

D. LUIS.	me jodió con nombre anónimo	D. LUIS.	me conoció, y al momento	584
	por respeto á su convento.		me delató en un anónimo.	585

El autor anónimo suprime una quintilla original en su repaso donde se contiene la historia de don Luis que compró su libertad. A continuación retoma su costumbre de reproducir casi todos los versos originales con escasas excepciones para dotarlos de algún sentido libidinoso como en el último verso de la siguiente quintilla donde el don Luis paródico presume de su par de testículos en lugar de la valentía como su parodiado:

D. LUIS.	Salté a Francia: buen país	Salté a Francia. ¡Buen país!	591
	y como en Nápoles vos,	Y como en Nápoles vos	592
	puse un cartel en París	puse un cartel en París	593
	diciendo: <i>Aquí hay un D. Luis</i>	diciendo: <i>Aquí hay un don Luis</i>	594
	<i>que tiene gordos los dos.</i>	<i>que vale lo menos dos.</i>	595

Se continúa muy largo rato la estrategia, excepto cuando sea necesaria la implantación de argumento incontinente como ‘lamerlo’ por ‘adorar’, ‘joder á’ por ‘reñir con’, ‘culo’ por ‘lance’, ‘chumino’ por ‘escándalo’, ‘tirarse’ por ‘hallarse’, ‘picha’ por ‘anuncio’:

D. L.	<i>Parará aquí algunos meses,</i>	<i>Parará aquí algunos meses,</i>	596
	<i>y no trae mas[sic] intereses,</i>	<i>y no trae más intereses</i>	597
	<i>ni se aviene á mas[sic] empresas.</i>	<i>ni se aviene a más empresas</i>	598
	<i>que á lamerlo á las francesas</i>	<i>que a adorar a las francesas</i>	599
	<i>y á joder á los franceses.</i>	<i>y a reñir con los franceses.</i>	600
	Esto escribí, y en medio año	Esto escribí; y en medio año	601
	que mi presencia gozó	que mi presencia gozó	602

¹⁴ Don Juan Notorio, en *Carnaval en noviembre*, ed. cit., p. 171.

París, no hubo culo extraño[sic]	París, no hubo lance extraño	603
ni hubo chumino sin daño	ni hubo escándalo ni daño	604
que no me tirara yo.	donde no me hallara yo.	605
Mas como D. Juan mi historia	Mas, como don Juan, mi historia	606
no alargó ya por mi dicha,	también a alargar renunció;	607
que basta para mi gloria	que basta para mi gloria	608
la magnífica memoria	la magnífica memoria	609
que allí dejé con mi picha	que allí dejé con mi anuncio.	610

A continuación aparecen parodiados los versos 611-5, paralelos a los 501-5 de don Juan. Como son idénticos los versos 502-612, 503-613, 504-614, 505-615 originales, con sus respectivos paródicos ocurren lo mismo.

D. LUIS. Y cual vos, por donde fui	D. LUIS. Y cual vos, por donde fui	611
---	---	-----

[...]

y á todos gusto les dí.	y a las mujeres vendí.	615
--------------------------------	-------------------------------	-----

La ocupación del don Luis dramático de haber atropellado la razón, escarnecido la virtud y burlado a la justicia se condensa también como en su contrincante en una sola paródica de actividad sexual expresada de tres maneras como ‘tirarse’, joder’ y ‘fornicar’ al muchacho, la viuda y el clérigo.

Se reanuda la reproducción idéntica de los tres versos originales con los cuales da pie el don Luis original el anuncio de su enlace con doña Ana de Pantoja:

D. LUIS. Mi hacienda llevo perdida	Mi hacienda llevo perdida	616
tres veces, mas se me antoja	tres veces: mas se me antoja	617
reponerla, y me convida	reponerla, y me convida	618

La categoría de la doña Ana original como la ‘prometida’ de don Luis se echa a perder al transformarse en ‘por querida’ en su paródica.

D. LUIS. á Doña Ana de Pantoja.	con doña Ana de Pantoja.	620
Es mujer que me consuela,	Mujer muy rica me dan,	621
y mañana se la cuela:	y mañana hay que cumplir	622

El paródico se toca el órgano genital durante su anuncio de la reunión con la cortesana, mientras que su parodiado simplemente confirma su próxima boda con la dama sin ningún gesto especial.

D. LUIS.	lo que os advierto en mi afan[sic],	lo que os advierto, don Juan,	624
	por si quereis[sic] ir D. Juan	por si queréis asistir.	625

El autor paródico añade un verso donde su personaje invita a don Juan a participar para sostenerles la vela.

Las dos siguientes quintillas comparadas en una tabla son idénticas con solamente dos excepciones. Una de ellas es la equivocación por errata del género del adjetivo pronominal demostrativo ‘esta’ por ‘este’ y la otra, la equivalencia de ‘tirarse’ por ‘conseguir’:

D. LUIS.	A esto D. Luis se arrojó,	A esto don Luis se arrojó,	626
	y escrito en esta[sic] papel	y escrito en este papel	627
	está lo que se tiró	está lo que consiguió,	628
	y lo que él aquí escribió	y lo que él aquí escribió	629
	mantenido está por él.	mantenido está por él.	630

Se suprime la quintilla siguiente de don Juan en la que reconoce la similitud de la historia de su rival con la suya y destaca la importancia de la prioridad de la cantidad en cuanto a su apuesta.

Paca Avellana y Rita Mamellas continúan dando señales de impaciencia ardorosa, dirigiendo arrebatadas miradas a los miembros de los dos que durante sus respectivos discursos se han erguido imponentemente.

A continuación se omite el primer verso de la quintilla original, convirtiéndose en redondilla abrazada en la parodia:

D. LUIS.	Mi lista aquí está, mirad:	Aquí está el mío: mirad,	637
	por una línea apartados,	por una línea apartados,	638
	traigo los nombres sentados	traigo los nombres sentados	639
	para mayor claridad.	para mayor claridad.	640

Todo coincide entre la lista original y la paródica. Ambas están divididas en dos partes, una columna de los nombres masculinos y la otra de los femeninos. La única y sustancial diferencia se estriba en que en la parodia se trata de la mera diferenciación por sexo, ya que no hay muertes, mientras que en el drama se tratan de dos tipos distintos de víctimas. La línea de los nombres masculinos sustituye a las víctimas mortales como resultado de contiendas.

D. J.	Del mismo modo arregladas	Del mismo modo arregladas	641
	que están mis cuentas confío[sic];	mis cuentas traigo en el mío:	642
	en dos líneas separadas,	en dos líneas separadas	643
	los que jodió el nabo mio[sic]	los muertos en desafío	644
	y las mujeres folladas.	y las mujeres burladas.	645

En esta parodia, hasta las cantidades son fielmente exactas a la obra original. Los veintitrés ‘jodidos’ corresponden a los difuntos de don Luis, y los treinta y dos ‘jodidos’ por parte de don Juan son los que eliminó en duelo:

D. JUAN.	Contad.	Contad.	
D. LUIS.	Contad.	Contad.	
D. JUAN.	Veinte y tres.	Veinte y tres.	646
D. LUIS.	Los jodidos. ¿A ver vos?	Son los muertos. A ver vos.	647
	¡Que! ¡Me cago en San Andrés!	¡Por la cruz de San Andrés!	648
	Aquí sumo treinta y dos.	Aquí sumo treinta y dos.	649
D. JUAN.	Los jodidos.	Son los muertos.	
D. LUIS.	Joder es.	Matar es.	650
D. JUAN.	Nueve os llevo.	Nueve os llevo.	
D. LUIS.	Me venceis[sic].	Me vencéis.	651
	Pasemos á otras conquistas.	Pasemos a las conquistas.	652

En los seis versos inmediatos donde da lugar de comparar la cantidad de las mujeres, el parodista ni siquiera toma la molestia de alguna variación en sus versos, sino los copia tal como escribió el autor original. Es de notar que se cometen de vez en cuando algunas omisiones de acentos e imperfecciones ortográficas, aunque no podemos saber si se deben al autor anónimo o a simples errores tipográficos de la edición consultada. En cualquier caso los respetaremos, aunque no tengan importancia alguna para el contenido de la obra:

D. JUAN.	Sumo aquí cincuenta y seis.	Sumo aquí cincuenta y seis.	653
D. LUIS.	Y yo sumo en vuestras listaas[sic]	Y yo sumo en vuestras listas	654
	setenta y dos.	setenta y dos.	
D. JUAN.	Pues perdeis[sic]	Pues perdéis.	655
D. LUIS.	¡Es increíble[sic], D. Juan!	¡Es increíble, don Juan!	656
D. JUAN.	Si lo dudais[sic], apuntados	Si lo dudáis, apuntados	657
	los testigos ahí están,	los testigos ahí están,	658

El protagonista paródico hace alusión a su gremio de prostitución al mencionar que sus atestiguantes hasta realizarán a su rival el sexo oral, en caso de recibir buena suma:

D. JUAN.	que si fueren bien pagados	D. J.	que si fueren preguntados	659
	hasta vos la mamarán.		os lo testificarán.	660

El antagonista paródico exclama un asombro similar al de su parodiado:

D. LUIS.	¡Oh! Y vuestra lista es cabal.	¡Oh! y vuestra lista es cabal.	661
----------	---------------------------------------	---------------------------------------	-----

El nivel de las conquistas del chulo protagonista se eleva tanto como las del aristócrata encabezando su serie una alteza real:

D. JUAN.	Desde una princesa real	D. J.	Desde una princesa real	662
----------	--------------------------------	-------	--------------------------------	-----

siguiéndole un miserable esclavo reemplazando a la hija de un marinero. A continuación el parodista suprime la innecesaria exclamación y correlaciona el amor al miembro viril con una sinécdoque metafórica de origen vegetal designándolo por su afinidad formal:

D. JUAN.	ha recorrido mi nabo	D. JUAN.	¡oh! ha recorrido mi amor	664
----------	-----------------------------	----------	----------------------------------	-----

Pero copia absolutamente los cuatro siguientes versos:

D. JUAN.	toda la escala social.	toda la escala social.	665
	¿Teneis[sic] algo que tachar?	¿Tenéis algo que tachar?	666
D. LUIS.	Solo[sic] una os falta en justicia.	Sólo una os falta en justicia.	667
D. JUAN.	¿Me la podeis[sic] señalar?	¿Me la podéis señalar?	668

El chulo antagonista hace mención explícita de la fisonomía virginal de la presa religiosa al servicio de la apuesta:

D. LUIS.	El virgo de una novicia	D. LUIS.	Sí, por cierto, una novicia	669
----------	--------------------------------	----------	------------------------------------	-----

De nuevo continúan los cuatro versos recalcados:

D. LUIS.	que esté para profesar.	que esté para profesar.	670
D. JUAN.	¡Ba! pues yo os complaceré	¡Bah! pues yo os complaceré	671
	doblemente, porque os digo	doblemente, porque os digo	672
	que á la novicia uniré	que a la novicia uniré	673

Y sigue un verso de mínimo cambio de palabras de significado semejante, la 'novia' por la 'dama':

D. JUAN.	la novia de algún amigo,	D. JUAN.	la dama de algún amigo	674
----------	---------------------------------	----------	-------------------------------	-----

Nuestro protagonista paródico llega aún más lejos atreviéndose a añadir, entre los objetivos apostados, el ‘rulé’¹⁵ de su oponente junto con el himen de doña Inés, además de a doña Ana de Pantoja.

Continúan tres versos copiados:

D. LUIS.	¡Pardiez que sois atrevido!	¡Pardiez que sois atrevido!	676
D. JUAN.	Yo os lo apuesto si quereis[sic].	Yo os lo apuesto si queréis.	677
D. LUIS.	Digo que acepto el partido.	Digo que acepto el partido.	678

El autor paródico hace ahora un mayor esfuerzo de cambio que lo habitualmente empleado por él intercambiando los personajes. Para el verso contiguo del don Luis original, pone a su protagonista, aunque vuelve a calcar los días necesitados para llevar a cabo la jugada:

D. JUAN.	Para daros por jodido	D. LUIS.	¿Para darlo por perdido	679
	me dais...			
D. LUIS.	Veinte dias[sic].		queréis veinte días?	
D. JUAN.	Seis.	D. JUAN.	Seis.	680

A continuación, cómo no, introduce unos ‘Cojones’ en sustitución de ‘Por Dios que’:

D. LUIS.	¡Cojones! Sois hombre extraño.	¡Por Dios que sois hombre extraño!	681
----------	---------------------------------------	---	-----

Pero a la hora de la pregunta incógnita del antagonista, se repiten los dos versos:

D. LUIS.	¿Cuántos dias empleais [sic]	¿Cuántos días empleáis	682
	en cada mujer que amais[sic]?	en cada mujer que amáis?	683

Y para la respuesta lógica de don Juan se reproducen otros dos:

D. JUAN.	Partid los dias[sic] del año	Partid los días del año	684
	entre las que ahi encontréis [sic].	entre las que ahí encontráis.	685

Les sigue una quintilla sin ningún verso enteramente copiado como es habitual en esta parodia, aunque encasillada en la misma estructura sintáctico-poética y repetida en gran mayoría. El valor emotivo de enamoramiento de las víctimas originales se altera meramente en sentido físico. Y se reduce la longitud temporal en cuanto a los dos últimos versos. Los dos días que don Juan emplea en sustituir a las mujeres seducidas por las

¹⁵ *Op. cit.*, p. 173.

siguientes se reduce a sólo media hora de acto sexual y la hora que tarda en olvidarlas se disminuye a nada de tiempo para plantarlas:

D. JUAN.	Uno para calentarlas,	D. JUAN.	Uno para enamorarlas,	686
	otro para enloquecerlas,		otro para conseguirlas,	687
	otro para prepararlas,		otro para abandonarlas,	688
	media hora para joderlas		dos para sustituirlas,	689
	y nada para dejarlas.		y un hora para olvidarlas.	690

Sigue una quintilla cuyos primeros dos versos y el cuarto son enteramente copiados de los originales, si bien el cuarto paródico es el correspondiente del quinto original. Según el punto de vista de esta parodia, la esencia del matrimonio previsto entre don Luis y doña Ana está suficientemente filtrada por la frase clave de ‘tirársela’:

D. JUAN.	Pero, la verdad á hablaros	Pero, la verdad a hablaros,	691
	pedir mas[sic] no se me antoja,	pedir más no se me antoja	692
	que, pues que vais á tiraros	porque, pues vais a casaros,	693
	á Doña Ana de Pantoja,	a doña Ana de Pantoja.	695
	iré yo allá á remplazaros.	mañana pienso quitaros	694

La parodia se ajusta más al trama dramático que le da pie, ya que don Juan, más que quitarle a la novia, lo que hace realmente es reemplazar a don Luis mediante engaño.

Los tres primeros vocativos originales de los cuatro de la redondilla siguiente, se transforman en dos palabras vulgares de interjección en los tres primeros versos:

D. LUIS.	¡Coño! ¿Que es lo que decis [sic]?	Don Juan, ¿qué es lo que decís?	696
D. JUAN.	¡Coño! Lo que oído habeis [sic].	Don Luis, lo que oído habéis.	697
D. LUIS.	Ved, puñeta, lo que haceis[sic].	Ved, don Juan, lo que emprendéis.	698
D. JUAN.	Esta[sic] mirado D. Luis.	Lo que he de lograr, don Luis.	699

Se omite una redondilla abrazada que contiene las indicaciones al oído de sus respectivos criados con el fin de revocar las ventajas de sus respectivos adversarios.

La intervención continuadora de don Gonzalo se pone en boca de Paca, con el seno descubierto y ademán lujurioso. La impaciente y lasciva reemplaza el vocativo con que se dirige a los dos contrincantes por un vocabulario figurado y familiar, además en versión andaluza. En los últimos tres versos de esta combinación métrica, el parodista prepara una especie de ensalada mixta mezclando las locuciones dramáticas de distintos versos:

PACA.	Resalaos. ¡Vive Dios!	D. G.	¡Insensatos! ¡Vive Dios	704
	que á no veros tan villanos		que a no temblarme las manos	705
	hiciéraos con estas manos		a palos, como a villanos,	706
	una puñeta á los dos.		os diera muerte a los dos!	707

El deseo del comendador indignado de proporcionarles la muerte a los dos enfrentados se ve vulgarizado por la prostituta diciendo que les haría ‘una puñeta’. Y el parodista incrusta una nota pornográfica de erguimiento de los penes de parte de los apostantes.

La próxima redondilla paródica es, como en múltiples casos en esta obra, una mera reproducción de la originaria salvo dos diminutos detalles. El primer ejemplo es la falta de ortografía al copiar el fonema ‘x’ por el ‘s’ en el primer verso y el segundo caso se trata de la modificación del verbo ‘vivir’ por el ‘oír’ en el segundo verso:

LOS DOS.	Veamos.	D. J. Y D. L.	Veamos.	
PACA.	Escusado[sic] es,	D. GONZ.	Excusado es,	708
	que he oido[sic] lo bastante		que he vivido lo bastante	709
	para no estar arrogante		para no estar arrogante	710
	donde no puedo.		donde no puedo	
D. JUAN.	Idos pues,	D. JUAN.	Idos, pues.	711

La paródica del Comendador en esta escena se resiste a marcharse sin más, dejando sin aclarar algunos asuntos pendientes antes de su salida como su parodiado, pero por distintos motivos. El padre de doña Inés notifica la anulación de la boda de su hija y don Juan acordada entre su padre y él. El móvil de la mesalina es puramente sicalíptico y aún más egoísta. No piensa marcharse sin que, por lo menos, se le ‘heche[sic] un polvo’¹⁶, porque siente que es una pena no poder ser ella la ‘jodida’¹⁷ tras oír tanta ‘jodienda’¹⁸ de sus adorados y estar inundada ‘de leche’¹⁹ ‘hasta el moño’²⁰.

En contestación a esa declaración de ‘adoración’, el protagonista se muestra proclive a solucionarlo descargándola de ese afán, imitando a su parodiado a base de repetición:

D. JUAN.	que no sé como he tenido	D. JUAN.	que no sé cómo he tenido	725
	calma, para haberte oido[sic]		calma para haberte oído	726
	sin haberte echado un polvo.		sin asentarte la mano!	727

¹⁶ *Op. cit.*, p. 175.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ *Íd.*

²⁰ *Íd.*

Don Juan pide a la Avellana que prepare su ‘coño’²¹. Mas en ese momento Rita se adelanta a su vez, con espíritu competitivo, recordándole que ella también posee uno.

El protagonista hipertextual emplea el quiasmo junto con el verso de su precedente, simulando la escena donde el original insiste en descubrir la faz progenitora ocultada detrás de la máscara carnavalesca. El autor paródico, heredando incluso el leísmo del vallisoletano, desciende no solamente el concepto dramático del hipotexto, sino también lo acompaña palpablemente con los puntos de atención fisiológicos:

D. JUAN.	Quiero verle.	D. JUAN.	Verte quiero.	774
RITA.	No ¡ay de mí!	D. DIEG.	Nunca, en vano me lo pides.	775
D. JUAN.	¿No? Lo veré.	D. JUAN.	¿Nunca?	776
RITA.	¿Como[sic]?	D. DIEG.	¿Cómo?	
D. JUAN.	¡Así!	D. JUAN.	Así. (Le arranca el antifaz)	777

En vez de quitarle el embozo, violentamente desgarrar el vestido de Rita Mamellas y se descubre muy gráficamente un ‘magnifico[sic] chumino guarnecido de un espesísimo, largo y rizado vello’²². Don Juan, al presenciarlo, se sorprende del espesor pubiano de la Mamellas. Ante un don Luis indeciso, su antípoda le sugiere, antes de seguir con el asunto pendiente de la apuesta, ofrecerles a las chicas su merecido: Luis a la Paca, Juan con la Rita. El antagonista está de acuerdo.

Se saltan las escenas originales donde ocurre el apresamiento de los dos adversarios por dos rondas de alguaciles, avanzándose al final de la XV. El dicho del protagonista original se comparte en la parodia por los dos enfrentados:

D. JUAN.	Señores, jodamos.	D. J.	conque, señores, quedamos	830
D. LUIS.	Mas la apuesta queda en pié[sic].		en que la apuesta está en pie.	831

A continuación da lugar la orgía denominada por el autor como la ‘JODIENDA GENERAL’. Para que podamos conseguir una nítida visión de las características de esta obra tan desatada, voy a transcribir enteramente la extensa acotación que detalla el parodiante anónimo para su imaginaria lascivia: “Paca se tiende en el suelo; se abre de piernas y sufre el violento empuje de la picha de D. Luis sin proferir el menor grito, antes por el contrario relamiéndose de gusto. Rita se sube encima de la mesa, y se pone de culo á D. Juan que se

²¹ *Íd.*

²² *Íd.*

la tira á lo perro, mientras que la Cristobalina le menea los huevos para que le venga más pronto. Un comparsa se lo lame á ella. Todos los espectadores ante ese bellissimo cuadro, siéntense animados de nuevo, y agarrando á las putas sobrantes las joden á diestro y siniestro[sic]. La orquesta debe tocar...se los cojones durante esta escena. Terminada, se limpian los miembros D. Juan y D. Luis y salen por la puerta del foro.”²³

Tras la consumación viciosa, las dos paródicas de don Rafael y del capitán clamorean igual que sus parodiados y comparan numéricamente su experiencia orgiástica con sus respectivos sementales como epílogo de su pasión desenfrenada, resultando de nuevo como ganador don Juan por dos veces superadas:

PACA.	¡Parece un juego ilusorio!	AVELL.	¡Parece un juego ilusorio!	832
RITA.	¡Sin verlo no lo creería!	CENT.	¡Sin verlo no lo creería!	833
PACA.	¡Diez vainas me echó Mejía!	AVELL.	Pues yo apuesto por Mejía.	834
RITA.	¡Doce me ha echado Tenorio!	CENT.	Y yo pongo por Tenorio.	835

Así finaliza el acto primero y con una caída de ‘leche’ en lugar del telón convencional.

3. 4. 2. ACTO SEGUNDO

El escenario es una calle. Se ve, de vez en cuando, cruzar a algunas pajilleras. Salen unos personajes mudos, masculinos. Tras recibir su servicio, pagan y se van. Las mujeres se limpian la mano con el mandil. El movimiento de esta escena queda a cargo de sus manos “y del director de escena á quien debe prohibirsele[sic] entrar en el cuarto de la dama jóven[sic] para que no se distraiga y olvide el cuadro”²⁴.

3. 4. 2. 1. ESCENA PRIMERA

Se corresponde a la escena quinta del acto segundo. Así pues se saltan cuatro escenas o 251 versos.

²³ *Op. cit.*, p. 176.

²⁴ *Op. cit.*, p. 177.

CIUTTI.	Señor por mi vida que és[sic]	Señor, por mi vida, que es	1086
	vuestra suerte buena y mucha.	vuestra suerte buena y mucha.	1087

Notorio se jacta de vencer siempre, como sabe su lacayo, en cualquier lucha lasciva, como alardea Tenorio de sus artimañas por quedarse enseguida libre de la prisión.

Ciutti se lleva la mano a las posaderas y su creador copia la redondilla hipotextual siguiente y la mitad de la que le sigue:

D. JUAN.	Mas no hay en ello que hablar.	Mas no hay ya en ello que hablar:	1092
	¿Mis encargos has cumplido?	¿mis encargos has cumplido?	1093
CIUTTI.	Todos los he concluido	Todos los he concluido	1094
	mejor que pude esperar.	mejor que pude esperar.	1095
D. JUAN.	¿La beata...?	¿La beata...?	
CIUTTI.	Esta es la llave	Esta es la llave	1096
	de la puerta del jardin[sic],	de la puerta del jardín,	1097
	entrareis[sic] y allí...por fin	que habrá que escalar al fin,	1098
	le dareis[sic].	pues, como usarced ya sabe,	1099
D. JUAN.	Lo que se sabe.		

Ciutti y don Juan paródicos comparten el último verso parodiado que pertenece exclusivamente al criado original.

Tenorio y su sirviente conversan sobre el proyecto para conseguir la nueva victoria en su reciente apuesta: el muro sin entrada del convento, el recado al y del aya de doña Inés, los caballos preparados que participarían en rapto de doña Inés, la gente por si se requiere refuerzo, la ilusión de poder añadir ambos nombres en su lista.

D. JUAN.	Mas mira, Ciutti, allí asoma	D. J.	lo creo, Ciutti: allí asoma	1125
	tras de la reja una dama.		tras de la reja una dama.	1126
CIUTTI.	Una criada tal vez.	CIU.	Una criada tal vez.	1127
D. JUAN.	La joderemos ¡pardiez!	D. J.	Preciso es verlo, ¡pardiez!,	1128
	despues[sic] de joder á su ama.		no perdamos lance y fama.	1129
CIUTTI.	¡Un hombre!	CIU.	he visto un hombre.	1119

Ambos Ciuttis advierten la presencia de un varón (el paródico, mirando a su lado; su parodiado en la reja contigua de la esquina). Don Juan Tenorio sospecha la posibilidad de que sea don Luis Mejía, puesto en libertad de la prisión como él, a pesar de la opinión de su criado que no acaba de creérselo, basándose en la diferencia entre su amo y su rival. Pero todo esto ya ha pasado antes de que el noble observara la aparición de doña Ana en la

ventana (v. 1125-6) y se diera cuenta de que es don Luis (v. 1128), porque el parodista ha cambiado el orden de los hechos del drama.

D. JUAN.	Corre y atájale	Corre y atájale,	1138
	que en ello el vencer consiste.	que en ello el vencer consiste.	1139
CIUTTI.	Mas ¿si el truhan[sic] se resiste?	¿Mas si el truhán se resiste?	1140
D. JUAN.	¡Coño! de un pichazo, rájale.	Entonces de un tajo, rájale.	1141

3. 4. 2. 2. ESCENA II

Don Juan se masturba, al paño, mientras le frota los testículos una pajillera a la cual no ha pagado todavía. Don Luis se dirige a los barrotes de doña Ana, y le formula la primera pregunta con el parónimo del término original (‘sentimiento’-‘asentimiento’), copiando a continuación casi todos los versos de los dos ovillejos originales y alterando los restantes, con una supresión del verso 1155:

D. LUIS.	¿Me lo das sin sentimiento?	D. L.	¿Medas, pues, tu asentimiento?	1142
ANA.	Consiento.	D. ^a A.	Consiento.	1143
D. LUIS.	¿En qué me amas de ese modo?	D. L.	¿Complácesme de ese modo?	1144
ANA.	En todo.	D. ^a A.	En todo.	1145
D. LUIS.	Jodiendo estaré hasta el día[sic].	D. L.	Pues te velaré hasta el día.	1146
ANA.	Sí, Mejía[sic].	D. ^a A.	Sí, Mejía.	1147
D. LUIS.	Verás que[sic] polvo, Ana mía.	D. L.	Páguete el cielo, Ana mía,	1148
	y ya verás cuanto gusto.		satisfacción tan entera.	1149
ANA.	Con tal que me venga justo	D. ^a A.	Porque me juzgues sincera,	1150
	consiento en todo, Mejía.		consiento en todo, Mejía.	1151
D. LUIS.	¿Volveré, pues, otra vez?	D. L.	Volveré, pues, otra vez.	1152
ANA.	Sí[sic] á las diez.	D. ^a A.	Sí, a las diez.	1153
D. LUIS.	¿Me lo darás, Ana?	D. L.	¿Me aguardarás, Ana?	
ANA.	Sí.	D. ^a A.	Sí.	1154
	La tienes ya tiesa, ¿eh?		¿Y tú estarás puntual, eh?	1156
D. LUIS.	¡Chachipé!	D. L.	Estaré.	1157
ANA.	La llave pues te daré.	D. ^a A.	La llave, pues, te daré.	1158
D. LUIS.	Y dentro yo de tu casa	D. L.	Y dentro yo de tu casa,	1159
	venga Tenorio.		venga Tenorio.	
ANA.	Alguien pasa.	D. ^a A.	Alguien pasa.	1160
D. LUIS.	¡A las diez!		A las diez.	

ANA. *¡Sí!*
D. LUIS. *¡Chachipé!* D. L. *Aquí estaré.* 1161
La Pantoja paródica cierra la verja y suspira fuertemente como si pensara: “¡Qué nabo me voy á tragar esta noche!”²⁵

3. 4. 2. 3. ESCENA III

El parodista, tras describir en estilo directo el pensamiento pornográfico de su personaje femenino para zanjar la escena anterior, sigue copiando los cuatro primeros versos del primer ovillo de la escena del secuestro de don Luis:

D. LUIS.	Mas se acercan. ¿Quien[sic] va allá?	Mas se acercan. ¿Quién va allá?	1162
D. JUAN.	Quién vá [sic].	Quien va.	1163
D. LUIS.	¿De quien va así, que[sic] se infiere?	De quien va así ¿qué se infiere?	1164
D. JUAN.	¡Que quiere!	Que quiere.	1165

Mientras el protagonista original desea el acceso exento de la vía, su paródico, lo mismo, pero al orificio del pompis de su opuesto.

D. LUIS.	Guardado está.	Guardado está.	
D. JUAN.	Sois muy mulo.	¿Y soy yo manco?	1168
D. LUIS.	Pidiéraslo en cortesía.	Pidiéraislo en cortesía.	1169
D. JUAN.	¿Y á quien?	¿Y a quién?	
D. LUIS.	A D. Luis Megía[sic].	A don Luis Mejía.	1170
D. JUAN.	Quien va, quiere vuestro culo.	Quien va quiere el paso franco.	1171
D. LUIS.	Conoceisme[sic]?	¿Conocéisme?	
D. JUAN.	Sí.	Sí.	
D. LUIS.	Y yo á vos?	¿Y yo a vos?	1172
D. JUAN.	Los dos.	Los dos.	1173

Mientras que el antagonista original induce que tiene que ser su atrevido rival, por lo que es la única persona, a parte de él mismo, que tanto necesita apropiarse de esa calle, su paródico deduce la identidad de Notorio por su grosor de aparato genital ya explotado por él. Ambos chulos enfrentados se reconocen mutuamente:

D. LUIS.	os conozco...¡sois Don Juan!	D. L.	¡Sois don Juan!
D. JUAN.	¡Ah Don Luis!		

²⁵ *Op. cit.*, p. 178.

D. LUIS.	Por San Julian[sic].	D. J.	¡Pardiez!	1180
	<i>los dos la tenemos gorda.</i>		<i>los dos ya en la calle estamos.</i>	1181

Mientras hablan ambos paródicos, van llegando Ciutti y los suyos.

D. LUIS.	Jodisteis bien?	D. LUIS.	¿No os prendieron?	
D. JUAN.	Como vos.	D. JUAN.	Como a vos.	1182
D. LUIS.	Vive Dios!	D. LUIS.	¡Vive Dios!	1183

El Luis paródico avisa a su rival que ya ha advertido a Ana. Notorio le contraataca con el argumento de que le ha engañado ('jodido'), porque la dama le ha prometido que en cuanto se desabroche, le da su virgo esta misma noche.

En este momento, el criado paródico y sus acompañantes tiran a don Luis sobre el reguero y lo violan uno por uno hasta que se desangre, y se lo llevan maniatado. Quien ordenó esa violación, parodia despiadadamente el verso del personaje parodiado por su víctima:

D. JUAN.	<i>¡vive Dios que os han jodido!</i>	D. LUIS.	<i>¡Vive Dios que lo veremos!</i>	1191
----------	--------------------------------------	----------	-----------------------------------	------

Ahora es cuando el don Luis original desenvaina la espada, pero Ciutti le sujeta tras haberse colocado tras él con su gente. Los cómplices de don Juan tapan la boca de Mejía y le inmovilizan los brazos, obedeciendo a su patrón, y éste les ordena encerrarlo hasta el día y le asegura su victoria, aunque a traición como dijo el otro. Se omite la escena VIII que narra el disfrute por el secuestro de su rival mediante un monólogo.

3. 4. 2. 4. ESCENA IV

Veamos cómo se desarrolla el encuentro entre el chulo y la alcahueta: se modifican nada más que unos pequeños detalles (plural a singular, supresión de la conjunción, 'alcahuete' por 'beata'):

BRIG.	Caballero...	¿Caballeros?	
D. JUAN.	¿Quién va allá?	¿Quién va allá?	1226
BRIG.	Sois D. Juan?	¿Sois don Juan?	
D. JUAN.	¡Por vida de...!	¡Por vida de...!	1227
	Es la alcahuete...y á fé	¡Si es la beata! ¡Y a fe	1228
	que la había olvidado ya!	que la había olvidado ya!	1229

Se omite unos versos de preámbulo donde ambos personajes originales se acusan recíprocamente de ser el ‘diablo’²⁶ que le sirve (Brígida) o el ‘diablillo’²⁷ que le pagará generosamente (don Juan). De hecho, el paródico va directamente al grano:

D. J.	¿Qué habeis[sic] hecho?	¿Qué hiciste?	
BRIG.	¡Cuanto ha dicho	Cuanto me ha dicho	1239
	vuestro page! ¡y que[sic] mal bicho	vuestro paje... ¡Y qué mal bicho	1240
	es ese Ciutti!	es ese Ciutti!	

D. J.	¿Que[sic] ha hecho?	¿Qué ha hecho?	1241
-------	----------------------------	-----------------------	------

Mientras que la nodriza omite el motivo de su opinión respecto al paje, añadiendo de nuevo otra interjección (¡Gran bribón!²⁸), su paródica lo narra con detalle: le ha estado introduciendo el dedo durante media hora.

¡Qué sacar y qué meter!²⁹

Al fin, le ha venido como si la hubiera penetrado, cuando aún podía valer para tales trotes.

El parodista reconduce las dicciones de Brígida y de don Juan a las de su protagonista:

D. JUAN.	¿Y Inés? ¿Ya la has preparado?	BRÍG.	doña Inés.	
		D. JU.	¿La has preparado?	1245
BRIG.	¡Vaya! y os la he convencido,	BRÍG.	Vaya: y os la he convencido	1246

La mediadora cree que le ha causado tal efecto que como si la hubiera fornicado.

D. JUAN.	¿Te fué fácil[sic]?	¡Tan fácil te ha sido!	1249
BRIG.	Escitada[sic]		
	y en el convento escondida,	dentro la jaula nacida,	1251
	¿qué sabe ella si jodida	¿qué sabe ella si hay más vida	1252
	se puede gozar aun mas [sic]?	ni más aire en que volar?	1253
	¿Si no vió nunca las pichas	Si no vio nunca sus plumas	1254
	y nunca vió los cojones,	del sol a los resplandores,	1255
	que[sic] sabe de las pasiones	¿qué sabe de los colores	1256
	que ellos saben inspirar?	de que se puede ufanar?	1257
	No cuenta la pobrecilla	No cuenta la pobrecilla	1258
	diez y siete primaveras,	diez y siete primaveras	1259
	y aun virgen á las primeras	y, aún virgen a las primeras	1260

²⁶ ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993, p. 125, vv. 1231 y 1233.

²⁷ *Ibidem*, v. 1235.

²⁸ *Op. cit.*, p. 126, v. 1242.

²⁹ *Don Juan Notorio*, en *Carnaval en noviembre*, ed. cit., p. 180.

	sangrientas vainas de amor,	impresiones del amor,	1261
	nunca concibió la dicha	nunca concibió la dicha	1262
	fuera de su pobre estancia,	fuera de su pobre estancia,	1263
	tratada desde la infancia	tratada desde su infancia	1264
	con puñetero rigor.	con cauteloso rigor.	1265
	Y tantos años monótonos	Y tantos años monótonos	1266
	de soledad y convento,	de soledad y convento,	1267
	tenían su pensamiento	tenían su pensamiento	1268
	tan raquítico y ruín[sic],	ceñido a punto tan ruin,	1269
	ceñido en tan corto espacio	a tan reducido espacio	1270
	y á círculo tan mezquino,	y a círculo tan mezquino,	1271
	que parece su chumino	que era el claustro su destino	1272
	una hondonada sin fin.	y el altar era su fin.	1273
	Para mear, le dijeron;	«Aquí está Dios», la dijeron;	1274
	dijo ella: con él orino,	y ella dijo: «Aquí le adoro».	1275
	y dedicó su chumino	Y pensó: «No hay más allá».	1277
	tan solamente á mear.		
	Y sin otras tentaciones	Y sin otras ilusiones	1278
	que sus sueños infantiles,	que sus sueños infantiles,	1279
	cumplió diez y seis abriles	pasó diez y siete abriles	1280
	sin saber que[sic] es fornicar.	sin conocerlo quizá.	1281
D. JUAN.	¿Y está hermosa?	¿Y está hermosa?	
BRIG.	Como un ángel.	¡Oh! Como un ángel.	1282
D. JUAN.	¿La enseñaste...?	¿Y la has dicho...?	
BRIG.	Figuraos.	Figuraos	1283
	si habré metido mal caos	si habré metido mal caos	1284
	en su cabeza Don Juan.	en su cabeza, don Juan.	1285
	La hablé del amor, del mundo,	La hablé del amor, del mundo,	1286
	de la corte y los placeres,	de la corte y los placeres,	1287
	de como[sic] las mujeres	de cuánto con las mujeres	1288
	á miles os las tirais[sic].	erais pródigo y galán.	1289
	La dije que erais el hombre	La dije que erais el hombre	1290
	por su padre destinado	por su padre destinado	1291
	para romperle el cercado	para suyo; os he pintado	1292
	de su chumino gentil.		
	En fin, mis dulces palabras	En fin, mis dulces palabras,	1298
	al posarse en sus oídos[sic],	al posarse en sus oídos,	1299
	causáronle al fin vahídos	sus deseos mal dormidos	1300

	y llegó á venirle al fin.	arrastraron de sí en pos;	1301
D. JUAN.	Tan incentiva pintura	Tan incentiva pintura	1306
	los sentidos me enajena[sic],	los sentidos me enajena,	1307
	y tengo la picha llena	y el alma ardiente me llena	1308
	de un ardor que sémen és [sic].	de su insensata pasión	1309

En la parodia carecen de sentido las expresiones de amor de don Juan y la extrañeza de Brígida que le creía incapaz de esos sentimientos y un ser ‘libertino’³⁰, con lo que se omite parodiar los versos 1310-29.

Sin embargo se continúa, de nuevo, copiando la primera mitad de la siguiente octavilla aguda, exceptuando las faltas ortográficas de ‘g’ por ‘j’, la adición o alteración de los signos ortográficos, el cambio de las letras minúscula-mayúscula, y la supresión del diacrítico de acento:

D. JUAN.	Con que, ¿á qué hora se recojen[sic]	Conque ¿a qué hora se recogen	1330
	las madres?	las madres?	
BRIG.	Ya recojidas[sic]	Ya recogidas	1331
	estarán; vos, ¿prevenidas	estarán. ¿Vos prevenidas	1332
	todas las cosas teneis[sic]?	todas las cosas tenéis?	1333

El chulapo no desaprovecha esta oportunidad presentada, ante la pregunta de la anciana, para alardearse de nuevo de lo voluminoso de su genital:

D. JUAN.	Todas, tengo un nabo grueso,	D. JUAN.	Todas.	1334
----------	-------------------------------------	----------	---------------	-------------

Para él, es unívoco todo objeto en el mundo: todo al servicio del sexo. Lo único de lo que tiene que preocuparse y ocuparse para cualquier ocasión, sobre todo para ganar el lance en este caso, gira en torno a dicho aparato genésico: los testículos muy bien dotados, condón y jeringa por si acaso, etc.

D. JUAN.	Vé y aguárdame.	Ve y aguárdame.	
BRIG.	Voy pues	Voy, pues,	1346
	á entrar por la porteria[sic]	a entrar por la portería,	1347
	y á lamerlo á Sor María	y a cegar a sor María	1348

No se quedan exentas ni siquiera las monjas ante la lascivia –en este caso, lésbica- de la alcahueta, pero sí, todo por el beneficio del chulo, para evitar que le vea la hermana religiosa.

³⁰ *Don Juan Tenorio*, ed. cit., p. 128, v. 1324.

Se despiden. Apenas ha ausentado Brígida, Juan se acerca hasta la reja y llama con el capullo del pene. Se omite íntegra la escena décima en la que conversan don Juan Tenorio y Marcos Ciutti, esta vez, para preparar el encuentro con Lucía, que viene copiado y parodiado en la escena siguiente.

3. 4. 2. 5. ESCENA V

LUCIA.	¿Que quereis [sic], buen caballero?	¿Qué queréis, buen caballero?	1366
D. J.	Quiero.	Quiero.	1367
LUCIA.	¿Que quereis, vamos á ver?	¿Qué queréis, vamos a ver?	1368
D. J.	Joder.	Ver.	1369
LUCIA.	¿Joder? Bueno, y con que[sic] dama?	¿Ver? ¿Qué veréis a esta hora?	1370
D. J.	Con tu ama.	A tu señora.	1371
LUCIA.	Eso ser nécio[sic] se llama	Idos, hidalgo, en mal hora;	1372
	¿quien pensais [sic] que vive aquí?	¿quién pensáis que vive aquí?	1373
D. J.	Doña Ana Pantoja...y	Doña Ana Pantoja, y	1374
	quiero joder con tu ama.	quiero ver a tu señora.	1375
LUCIA.	¿Sabeis[sic] que jode doña Ana?	¿Sabéis que casa doña Ana?	1376
D. J.	Si[sic]. Mañana.	Sí, mañana.	1377
LUCIA.	¿Y tendrá otro amante ya?	¿Y ha de ser tan infiel ya?	1378
D. J.	Tendrá.	Sí será.	1379

Mientras que el rico don Juan lleva consigo un bolsillo de más de cien doblones de oro para sobornar a la criada, el humilde amante sólo posee unos bubones, y una dobla que más adelante le ofrecerá. Es obvia la reducción empleada de la cantidad monetaria en el hipertexto. Las ilusiones pecuniarias de la pobre Lucía se quedan truncadas por topar con un paródico sexualmente potente con un pene «enorme», pero económicamente débil con los bolsillos vacíos. Esta secuencia es la parte paródica de los versos 1392-4, adelantados por el parodista.

D. J.	haz que yo joda á Doña Ana	yo he de estar hoy con doña Ana,	1383
	porque si D. Luis la gana,	y si se casa mañana,	1384
	mañana tendra[sic] buzones.	mañana será otro día.	1385
LUCIA.	Y en recibiros está?	¡Ah! ¿En recibiros está?	1386
D. J.	Podrá.	Podrá.	1387
LUCIA.	¿Que[sic] haré si os he de servir?	¿Qué haré, si os he de servir?	1388

D. J.	Abrir.	Abrir.	1389
LUCIA.	¿ Quien [sic] abre sin que ella note?	¡Bah! ¿Y quién abre este castillo?	1390
D. J.	Este virote	Ese bolsillo.	1391

El bolsillo que contiene más de cien monedas de oro que la Lucía hipotextual ha recibido por dote, se transforma en la verga del don Juan hipertextual:

D. JUAN.	la casa , te habré probado.	Cuenta y di: ¿esta casa	1394
	<i>podrá abrir este virote.</i>	<i>podrá abrir ese bolsillo?</i>	1395

Se suprime el ovillejo entero donde se incluye la pregunta responsable de Lucía (el embrión del nuevo onomástico ‘Notorio’, el título de esta parodia pornográfica) y la autoidentificación de don Juan de su nombre propio, tras revelar el de pila:

	LUCÍA.	¿Sin apellido notorio?	
	DON JUAN.	Tenorio. ³¹	
LUCIA.	Resuena la cerradura.	LUCÍA.	Rechina la cerradura. 1406
D. J.	Se asegura.	D. J.	Se asegura. 1407

La criada aún no se ha disuadido del todo de la mínima posibilidad de sacar algo de dinero, pidiéndoselo por último. Le da la moneda. Pero una moneda le parece demasiado poco incluso a la servidora paródica y le pide algo más:

LUCIA.	¿Y yo no probaré nada?	LUCÍA.	¿Y a mí quién? ¡ Por Belcebú! 1408
D. J.	La mamada.	D. J.	Tú. 1409
	Abrame , pues, confiada.	LUCÍA.	¿Y qué me abrirá el camino? 1410

Mientras que el parodiado dobla el oro para convencerla del todo, su paródico le asegura el honor de practicar el sexo oral con su bien dotado priapo. Para facilitar la labor, él sube sobre un banco. Ella enseña los labios. Él le pone el miembro en la boca y ella la engulle con voluptuosidad y soltura, absorbiéndose del licor seminal como si fuera auténtica leche vacuna. La insaciable doncella desea realizar el acto una vez más:

LUCIA.	¡Quiero mamarla otra vez !	Dadme algún tiempo, ¡ pardiez !	1416
D. JUAN.	A las diez.	A las diez.	1417

Y se oculta el pene magnético para librar la tentación.

LUCIA.	¿ Donde [sic] os busco ó vos á mi	¿ Dónde os busco, o vos a mí?	1418
D. J.	Aquí	Aquí.	1419

³¹ *Op. cit.*, p. 131, vv. 1400-1.

LUCIA.	¿Con que estareis [sic] puntual, eh?	¿Conque estaréis puntual, eh?	1420
D. J.	Estaré.	Estaré.	1421
LUCIA.	De nuevo os la mamaré.	Pues yo una llave os traeré.	1422
El plan de la doméstica ansiosa es degustar «el producto» adelantando por dos veces a su señora, aunque fuera sólo con su ‘linda boca’ ³² , y dejarlo hasta al día siguiente en disposición de doña Ana.			
D. JUAN.	<i>A las diez aquí estaré.</i>	<i>a las diez aquí estaré.</i>	1425
	Adios[sic] pues, gachona mía.	Adiós, pues, y en mí te fía.	1426
LUCIA.	Adios, huevudo galan [sic].	Y en mí el garboso galán.	1427
D. JUAN.	Adios[sic], mamona Lucía.	Adiós, pues, franca Lucía.	1428
LUCIA.	Adios, madado D. Juan.	Adiós, pues, rico don Juan.	1429

3. 4. 2. 6. ESCENA VI

Mientras Tenorio se ríe, Notorio vuelve a sacar la cosa todo orgulloso.

D. J.	¡Con esta[sic] no hay nada que falle,	Con oro nada hay que falle.	1430
	se vá cumpliendo su intento:	Ciutti, ya sabes mi intento:	1431
	un gran virgo en el convento...	a las nueve en el convento,	1432
	otro virgo en esta calle!	a las diez en esta calle.	1433

Ambos donjuanes se marchan. Mas el paródico se masturbará con prontitud y soltura y enviará el esperma a la espectadora más hermosa que deberá saborearlo, si le cae en el rostro. Finalizan el acto segundo ambas obras.

3. 4. 3. ACTO TERCERO

El escenario es una celda de un convento igual que en la obra original. Emanan la pureza en todo, salvo en los ojos de doña Inés que brillan lujuriosos y en las manos de Brígida.

³² Don Juan Notorio, en *Carnaval en noviembre*, ed. cit., p. 184.

3. 4. 3. 1. ESCENA PRIMERA

La ‘casta’³³ doña Inés se observa las ubres en un espejo y se palpa los pezones con delicadeza. En la parodia se omiten las dos primeras escenas en las que se narraba la conversación de doña Inés con la abadesa y el monólogo con las dudas de doña Inés. Se reproduce directamente la preparación de doña Inés por Brígida. En dicha operación delante del espejo, la sorprende la anciana, copiando a su parodiada:

BRIG. Buenas noches Doña Inés.	BRÍG. Buenas noches, doña Inés.	1547
INÉS. ¿Como habeis [sic] tardado tanto?	D.ª I. ¿Cómo habéis tardado tanto?	1548

La celestina paródica le hace la confidencia de que ha estado rezando a un santo que se notaba, a través de su mano, que estaba bien formado, ante todo, para alguna profesante.

BRIG. ¿Habeis mirado hija mia [sic]	BRIG. ni estorbos. ¿Habéis mirado	1560
el libro que os hé[sic] traído?	el libro que os he traído?	1561

La persuade que lo lea, convenciéndola de que es muy divertido y alegre. La novicia se anima a mirar. Según Brígida, ha obtenido mucha fama y se titula

*Noble juego de billar.*³⁴

La anciana afirma la pregunta de doña Inés original, corrigiendo el leísmo pinciano:

BRIG Es D. Juan quien os lo envia[sic].	D.ª I. ¿Es don Juan quien me le envía?	1572
INÉS. (Abriendo el libro.)		
¡Que cosas; ay madre mia! [sic]	¡Y qué bonito es!	1582
BRIG ¿No es verdad que son hermosas?	D. J. ¿no es verdad, hermosa mía,	2212
INÉS. ¿Mas que[sic] cayó?	D.ª I. Mas ¿qué cayó?	
BRIG Un papelito.	BRÍG. Un papelito.	1588
INÉS. Una carta!	D.ª I. ¡Una carta!	
BRIG Clara está:	BRÍG. Claro está:	1589
en esa carta vendrá	en esa carta vendrá	1590
alabándoos el palmito.	ofreciendo el regalito.	1591
INÉS. ¡Ay! ¡Ay! (Mirando el libro.)	D.ª I. ¡Ay, Jesús!	
BRIG ¿Que[sic] es lo que os dá?	BRÍG. ¿Qué es lo que os da?	1596
INÉS. Nada, Brigida[sic], no es nada.	D.ª I. Nada, Brígida, no es nada.	1597
BRIG (¡Oh! si; os poneis [sic] colorada,	BRÍG. No, no; si estáis inmutada.	1598
¡Desea un buen nabo ya?[sic])	(Ya presa en la red está.)	1599

³³ *Op. cit.*, p. 186.

³⁴ *Ibíd.*

¿Se os pasa?		¿Se os pasa?	
INÉS.	Sí.	D.ª I.	Sí.
BRIG	Eso habrá sido	BRIG.	Eso habrá sido 1600
	algun mareillo [sic] vano.		cualquier mareillo vano. 1601
INÉS.	¡Ay! se me abrasa la mano	D.ª I.	¡Ay! se me abrasa la mano 1602
	y tengo <i>aquello</i> escocido.		con que el papel he cogido. 1603
BRIG	Doña Inés ¡oh! voto á brios[sic]	BRIG.	Doña Inés, ¡válgame Dios!, 1604
	jamás os he visto así...		jamás os he visto así: 1605
	estais[sic] trémula...		estáis trémula.
INÉS.	¡Ay de mí	D.ª I.	¡Ay de mí! 1606
BRIG	¿Que[sic] es lo que pasa por vos?	BRIG.	¿Qué es lo que pasa por vos? 1607

Doña Inés, Inconscientemente, se lleva la mano al seno y se frota con fruición. Brígida, para animarla, le soba suavemente los pezones.

INÉS.	No se[sic]... El campo de mi mente	D.ª I.	No sé... El campo de mi mente 1608
	siento que cruzan perdidas		siento que cruzan perdidas 1609
	mil sombras enardecidas		mil sombras desconocidas 1610
	que entran aquí dulcemente.		que me inquietan vagamente 1611
	(Señalando el coño.)		
	Ha tiempo que me enajena		y ha tiempo al alma me dan 1612
	algo de estraña[sic] figura		con su agitación tortura. 1613
BRIG.	¿Tiene acaso por ventura	BRIG.	¿Tiene alguna por ventura 1614
	la forma de una berengena[sic]?		el semblante de don Juan? 1615
INÉS.	Brígida, des [sic] que constante	D.ª I.	Brígida mía, y su nombre 1617
	ví en mi mente esa quimera,		No sé: desde que le vi, 1616
	no se[sic] porque, la quisiera		No sé... El campo de mi mente 1608
		AVE.	Dejaos de esas quimeras. 3206
	tener dentro á cada instante.	D.ª I.	me dijiste, tengo a ese hombre 1618
			siempre delante de mí. 1619
	Por do quiera me distraigo		Por doquiera me distraigo 1620
	con su agradable recuerdo		con su agradable recuerdo, 1621
	y en mil delicias me pierdo		y si un instante le pierdo, 1622
	cuando en dulce éxtasis caigo.		en su recuerdo recaigo. 1623
	No se que [sic] dichas tan tiernas		No sé qué fascinación 1624
	en mis sentidos ejerce,		en mis sentidos ejerce, 1625
	que siempre hacía[sic] él se me tuerce		que siempre hacía[sic] él se me tuerce 1626

El corazón y la mente quedan parodiados en lo que lleva entre las piernas. Mientras que la protagonista original advierte en todos lados que divierte el pensamiento con la viva

imagen de Tenorio, la paródica sueña con un miembro viril prefigurado por un nabo y unos huevos.

BRIG.	¡Bravísimo[sic]!---Doña Inés,	¡Válgame Dios! Doña Inés,	1632
	segun[sic] lo vais explicando	según lo vais explicando,	1633
	tentaciones me van dando	tentaciones me van dando	1634
	de creer que lujuria eso es.	de creer que eso amor es.	1635
INÉS.	No lo se...tu [sic] lo dirás,	No sé qué tengo, ¡ay de mí!,	1510
	mas desfallezco... ¡ay de mi[sic]!	Yo desfallezco.	1691

Inés ya no puede aguantar más y pide a Brígida que la penetre con algún sucedáneo. Ésta, que lleva un candelero en las manos, para alumbrar a aquélla mientras examina el libro, saca con rapidez la vela de la palmatoria, le abre las ‘bellas redonda y blanquísimas [sic]’³⁵ piernas y se la introduce con delicadeza y con mesurados movimientos, besándole a la vez las ‘riquísimas[sic]’³⁶ ubres. Al concluir la maniobra, vuelve en sí doña Inés.

BRIG.	Veámos[sic] la carta ya	mas vamos la carta a ver.	1640
	que ese Don Juan os envia[sic].	¿En qué os paráis? ¿Un suspiro?	1641
		De ese don Juan que amáis tanto,	1758

Tanto la novicia original como la paródica tienen miedo y no se atreven a leerla. La Brígida lasciva le convence a hacerlo, diciendo que don Juan hará desaparecer todo el miedo que tenga.

INÉS.	(Leyendo.) «Doña Inés del alma mía[sic].	«Doña Inés del alma mía.»	1644
	Luz de donde el sol la toma,	«Luz de donde el sol la toma,	1649
	hermosísima paloma	hermosísima paloma	1650
	que no gozó hombre jamás,	privada de libertad,	1651
	si os dignais[sic] por estas letras	si os dignáis por estas letras	1652
	pasar vuestros lindos ojos,	pasar vuestros lindos ojos,	1653
	no los torneis[sic] con enojos	no los tornéis con enojos	1654
	al ver ese miembro audaz.»	sin concluir, acabad.»	1655

La Inés paródica se fija en el dibujo pintado en el papel epistolar en forma de méntula y pregunta a Brígida qué es. Ésta le contesta que es con lo que sueña la novicia de vez en cuando. La joven monja se sorprende de su longitud, y la anciana le explica que está así de erguida por ella y añade que ya verá...La muchacha lo niega rotundamente, como su parodiada, cuando su aya le diagnostica amor por su estado febril.

³⁵ *Op. cit.*, p. 188.

³⁶ *Ibid.*

BRIG. Si el amor os compromete,
como Don Juan os lo mete
basta que no pueda mas[sic].³⁷

Ambas Brígidas continúan cumpliendo con su deber:

BRIG.	Seguid.	Seguid, seguid la lectura.	1659
INÉS.	(Leyendo.) «Tal como pintada	(La) De amor con ella en mi pecho	1668
	es mi pijorra ligera	brotó una chispa ligera,	1669
	que han convertido en hoguera	que han convertido en hoguera	1670
	tiempo y afición tenza [sic].	tiempo y afición tenaz:	1671
	y esta picha que en mil coños	y esta llama que en mí mismo	1672
	se alimentó inestinguible[sic],	se alimenta inextinguible,	1673
	cada dia mas [sic] terrible	cada día más terrible	1674
	vá creciendo y mas [sic] voraz.»	va creciendo y más voraz.»	1675
BRIG.	Es claro; esperar le hicieron	Es claro; esperar le hicieron	1676
	en vuestro amor algun dia [sic],	en vuestro amor algún día,	1677
	y mucha leche tenía	y hondas raíces tenía	1678
	cuando á vaciársela fueron.	cuando a arrancársele fueron.	1679
	Seguid.	Seguid.	
INÉS.	(Leyendo.) «En vano á bajarla	(Lee) «En vano a apagarla	1680
	concurren tiempo y ausencia.	concurren tiempo y ausencia,	1681
	que doblando su violencia	que doblando su violencia	1682
	no picha ya, cañon[sic] es.	no hoguera ya, volcán es.	1683
	Y yo que ante vuestro chocho	Y yo, que en medio del cráter	1684
	desamparado batallo,	desamparado batallo,	1685
	suspendido en el[sic] me hallo	suspendido en él me hallo	1686
	entre mi miembro y mi Inés.»	entre mi tumba y mi Inés.»	1687

Durante esta lectura epistolar, Inés de nuevo necesita el calmante de la cera. Pero Brígida le replica su necio afán, porque don Juan le implantará su miembro de carne. Inés, impaciente, le indaga cuándo va a ser ese momento tan ansiado. Pero lo primero es lo primero: hay que terminar de leer, antes de nada, la carta «excitante».

BRÍG.	¡Adelante!	Adelante.	1691
INÉS.	(Leyendo.) «Inés, alma de mi alma,	(Lee) «Inés, alma de mi alma,	1692
	ídolo dulce y querido,	perpetuo imán de mi vida,	1693
	coño sin picha encendido	perla sin concha escondida	1694
	tras de un blanco delantal;	entre las algas del mar;	1695

³⁷ *Op. cit.*, p. 189.

niña que nunca tu dedo	garza que nunca del nido	1696
en el papo te metiste;	tender osastes el vuelo,	1697



--Buena mujer, por mi vida.
 --Este me hablará de boda.
 --;Perla sin concha escondida
 entre esas pieles de moda!...

Peletería Francesa. Carmen 4

El intento de aprender a atravesar el cielo azul según la epístola dramática se convierte en una niña que jamás supo lo que es bueno: fornicar.

INÉS.	Si es que á través de esos muros	Si es que a través de esos muros	1700
	mi piporro absorta miras,	el mundo apenada miras,	1701
	y por mi pija suspiras	y por el mundo suspiras	1702
	de joder ya con afan[sic],	de libertad con afán,	1703
	acuérdate que al pié mismo	acuérdate que al pie mismo	1704
	de esos muros que te guardan,	de esos muros que te guardan,	1705
	para joderte te aguardan,	para salvarte te aguardan	1706
	los brazos de tu D. Juan.»	los brazos de tu don Juan.»	1707

Se omiten dos redondillas y dos octavillas agudas de la carta. E Inés copia seguido

la representación hablada de su parodiada:

INÉS.	¡Ay! ¿que [sic] filtro envenenado	¡Ay! ¿Qué filtro envenenado	1732
	me dais en este papel.	me dan en este papel,	1733
	que mi coño desgarrado	que el corazón desgarrado	1734
	me estoy sintiendo en él?	me estoy sintiendo con él?	1735
	¿Que[sic] pensamientos dormidos	¿Qué sentimientos dormidos	1736
	son los que revela en mí?	son los que revela en mí?	1737
	¿Que[sic] mundos desconocidos?	¿Qué impulsos jamás sentidos?	1738
	¿Que[sic] placer que nunca oí?	¿Qué luz, que hasta hoy nunca vi?	1739
	¿Que[sic] es lo que engendra en mi alma	¿Qué es lo que engendra en mi alma	1740
	tan recalcitrante afan[sic]?	tan nuevo y profundo afán?	1741
	¿Quien[sic] roba la dulce calma	¿Quién roba la dulce calma	1742
	de mis sentidos?	de mi corazón?	

BRIG.	Don Juan.	Don Juan.	1743
-------	------------------	------------------	-------------

Se saltan dos redondillas. Se oyen tocar las ánimas.

	D. ^a I.	¿Qué?	
BRIG.	¡Silencio!	BRÍG.	¡Silencio!
INÉS.	¿Que[sic]? me estremeces.	D. ^a I.	Me estremeces. 1752
BRIG.	¿Oís doña Inés tocar! [sic] (Las nueve.)	BRÍG.	¿Oís, doña Inés, tocar? 1753
INÉS.	Si[sic], lo mismo que otras veces	D. ^a I.	Sí, lo mismo que otras veces 1754
	las ánimas oigo dar.		las ánimas oigo dar. 1755
Otro salto más amplio de tres redondillas en aras del resumen.			
BRIG.	¿No ois[sic] pasos?		¿No oís pasos?
INÉS.	¡Ay! Ahora.		¡Ay! Ahora 1768
	nada oigo.		nada oigo.
BRIG.	Las nueve dan.		Las nueve dan. 1769
	Suben... se acercan... Señora		Suben... se acercan... Señora... 1770
	ya está aquí.		Ya está aquí.
INÉS.	¿Quien[sic]?		¿Quién?
BRIG.	El.		Él.
INÉS.	¡Don Juan!...		¡Don Juan! 1771

3. 4. 3. 2. ESCENA II

Se corresponde a la escena del rapto de la novicia, la escena cuarta del acto tercero.

INÉS.	¿Que[sic] es esto? Sueño, deliro...	¿Qué es esto? Sueño...deliro. 1772
-------	-------------------------------------	------------------------------------

La monja paródica quiere, antes de nada, ver la personificación de la pintura que ha visto, dibujada sobre la carta. Así podrá confirmar por sus propios ojos la veracidad de la magnitud del órgano viril del protagonista. Éste, desde luego, está encantado de enseñárselo en estado de erección, en vez de exclamar el nombre de la chica de su corazón.

INÉS.	¿Que[sic] hermoso! Ya miro.	¿Es realidad lo que miro 1774
-------	-----------------------------	-------------------------------

La doña Inés parodiada se pregunta si es una fascinación, mientras el don Juan paródico asegura de que él mismo se encargará de agradarla. Se desmayan ambas protagonistas, pero la paródica, al palpar la verga del protagonista, no al verlo irrumpir su aposento.

INÉS.	¡Ay de mí!	¡Ay de mí...!
BRIG.	La ha fascinado	La ha fascinado 1778

	vuestra repentina entrada	vuestra repentina entrada,	1779
D. J.	¡Puñeta! Asi[sic] nos ha ahorrado	Mejor: así nos ha ahorrado	1781
	la mitad de la jornada.	la mitad de la jornada.	1782
	La llevo en brazos, pues otros	En los brazos a tomarla	1786
	me esperan, y me acomoda.	Mi gente abajo me espera:	1793

El personaje hipertextual ofrece a Brígida una «buena» razón para seguirlo: Ciutti la va a ‘joder’. Coge a doña Inés en brazos por debajo de los pechos y la secuestra. Brigida corre detrás. Finaliza así el acto tercero.

Se omiten las cinco escenas restantes (V a IX) en las que la abadesa de las Calatravas de Sevilla habla sola, con la tornera, y con don Gonzalo de Ulloa inquieto, dándose paso al siguiente acto.

3. 4. 4. ACTO CUARTO

El escenario es el salón en casa de don Juan. Está decorado con cuadros obscenos y con una cama elegante en centro del teatro.

3. 4. 4. 1. ESCENA PRIMERA

Aparece el sirviente paródico, practicando el coito con Brígida, aunque acaban de culminar uno, al alzarse el telón.

BRIG.	¡Ay Ciutti! molida estoy:	¡Ay, Ciutti! Molida estoy;	1914
	no me puedo menear.	no me puedo menear.	1915
CIUTT.	¿Pues que[sic] os duele?	Pues ¿qué os duele?	
BRIG.	Todo el coño.	Todo el cuerpo	1916

La paródica le echa la culpa a su compañero sexual de sus dolores genitales por la manera en que lo hace.

CIUTT.	¡Ya! No estais[sic] acostumbrada	¡Ya! No estáis acostumbrada	1918
	a joder...es natural.	al caballo, es natural.	1919
BRIG.	Mil veces pense[sic] morirme	Mil veces pensé caer:	1920
	¡uf! ¡que mareo, que afan [sic]!	¡uf!, ¡qué mareo!, ¡qué afán!	1921

Me habeis [sic] echado seis polvos,	Veía yo unos tras otros	1922
	lo menos seis por semana.	1932
estoy y para reventar.	si tardamos en parar .	1929
CIUTT. Pues de esos polvos vereis [sic],	Pues de estas cosas veréis ,	1930
si en esta casa os quedais [sic].	si en esta casa os quedáis ,	1931
lo menos , cien por semana .	lo menos seis por semana .	1932

Las aventuras ajetreadas de la obra original se parodian, con creces, en unas actividades sexuales muy activas en la casa del chulo, ya que la cifra de seis se multiplica a cien. Y eso le gusta a Brígida.

CIUTT.	¿Y la niña está	¿Y esa niña está	1933
	reposando todavía?	reposando todavía?	1934
BRIG.	¿Y á que [sic] se ha de despertar?	¿Y a qué se ha de despertar?	1935
CIUTT.	Si [sic], es mejor que abra los ojos	Sí, es mejor que abra los ojos	1936
	cuando la joda D. Juan .	en los brazos de don Juan .	1937

Se saltan los comentarios sobre el lance del rapto entre ambos servidores.

BRÍG.	¡Chist! ya siento á Doña Inés.	¡Chist! Ya siento a doña Inés.	1996
CIUT.	Y yo á él que viene , no hay mas[sic].	Pues yo me voy, que don Juan	1997

Mientras que en el drama encargó el protagonista a Brígida que hablara con doña Inés cuando recobre el conocimiento, en la parodia es la celestina la que propone a Ciutti dejarlos a solas a ambos protagonistas. Se suprime la escena segunda del acto cuarto donde la nodriza cuenta el incendio imaginario a doña Inés en la quinta de don Juan y cuando llega éste.

3. 4. 4. 2. ESCENA II

Es la parte paródica de la escena del sofá, aunque encabeza con el preámbulo de la epístola ya leída:

D. J.	¡Doña Inés del alma mia [sic]!	D. ^a I.	«Doña Inés del alma mía.»	1644
	Siéntate aquí, y un momento	D. J.	Reposa aquí, y un momento	2167
	olvidate [sic] de tu convento		olvida de tu convento	2168
	la triste cárcel sombría.		la triste cárcel sombría.	2169

Notorio, mientras parlotea esta alocución tan conocida, manosea a la religiosa, hasta que ella se le arroja en los brazos para que le haga el amor. Los preludios amatorios que describe el autor, quedan a cargo de ambos actores.

“Cuando nos situamos en el discurso del *Tenorio* hay dos medios de mistificar el mito: o bien se le quita a la Estatua su eficacia represiva -es la solución adoptada por Zorrilla- o bien se anula la mística de la virginidad, arrastrando a Doña Inés no al amor de salvación, sino al amor «donjuanesco», es decir, al paraíso blasfematorio de los placeres carnales. Es la solución adoptada por el anónimo Ambrosio, cuyo texto es una parodia literal del *Tenorio*.”³⁸

Justificando esta opinión, el autor incógnito parodia el hipotexto verso a verso, con poquísimas excepciones, como por ejemplo mezclar las dos cabeceras del estribillo o alternar la ordenación versificadora:

D. J.	¡Ah! ¿No es verdad ángel de amor	¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,	2170
	que en este lecho caliente,	que en esta apartada orilla	2171
	podremos tranquilamente	más pura la luna brilla	2172
	fornicar mucho mejor?	y se respira mejor?	2173
	Esta sala que está llena	Esta aura que vaga llena	2174
	de esos cuadros tentadores	de los sencillos olores	2175
	donde joden mil señores	de las campesinas flores	2176
	ya á una rubia, á una morena;	que brota esa orilla amena;	2177
	esta picha tan amena	esa agua limpia y serena	2178
	que está queriendo romper	que atraviesa sin temor	2179
	sin poderse contener	que espera cantando al día,	2181
	la tela de mi calzon[sic],	la barca del pescador	2180
	¿no es cierto tierno pichon[sic]	¿no es cierto, paloma mía,	2182
	que están diciendo joder?	que están respirando amor?	2183
	Ese coño, cuyo aroma	Esa armonía que el viento	2184
	me sube ya á las narices,	de floridos olivares,	2186
	esas frases que no dices	recoge entre esos millares	2185
	pero que tu lengua asoma	que agita con manso aliento	2187
	a tu boca, dí paloma,	ese dulcísimo acento	2188
	dí, labios de rosicler,	con que trina el ruiñeñor	2189
	esas ganas de tener	de sus copas morador	2190

³⁸ *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, ed. cit., pág. 182.

mi picha dentro de tu coño,	llamando al cercano día,	2191
¿no es verdad, tierno retoño	¿no es verdad, gacela mía,	2192
que están diciendo joder?	que están respirando amor?	2193
Y estas palabras que están	Y estas palabras que están	2194
filtrando insensiblemente	filtrando insensiblemente	2195
en tu chumino ya ardiente	tu corazón ya pendiente	2196
ante el miembro de D. Juan,	de los labios de don Juan,	2197
y estos cojones que van	y cuyas ideas van	2198
hinchándose sin querer.	inflamando en su interior	2199
como un globo Mongolfier	un fuego germinador	2200
que se va elevando al cielo,	no encendido todavía,	2201
¿no es cierto, dulce consuelo	¿no es cierto, paloma mía,	2182
que estan[sic] diciendo joder?	que están respirando amor?	2203
¿Y esas dos gotas de leche	Y esas dos líquidas perlas	2204
que ves caer de repente	que se desprenden tranquilas	2205
de mi nabo ya impaciente	de tus radiantes pupilas	2206
porque mil polvos te eche,	convidándome a beberlas,	2207
no me dicen que aproveche	evaporarse, a no verlas,	2208
tal momento de placer?	de sí mismas al calor;	2209

En este punto, el parodista añade, por su cuenta, una pregunta más de la serie ‘¿No es verdad[...]?’ de contenido también salaz, pero que ha extraído de la escena anterior eliminada por él:

D. JUAN.	¿No es verdad que sin querer	D.ª INÉS.	Y si el débil corazón	2122
	tu coño se va tras de ellas?		se me va tras de don Juan,	2123

De nuevo la combinación de ambos encabezamientos de la muletilla:

D. J.	¿No es cierto estrella de estrellas,	¿no es cierto, paloma mía,	2182
	que están diciendo joder?	¿no es verdad, estrella mía,	2202
	¡Oh! sí, bellísima Inés,	que están respirando amor?	2213
	espejo y luz de mi vida,	¡Oh! Sí, bellísima Inés,	2214
	escucharme conmovida	espejo y luz de mis ojos;	2215
	cual lo haces, lujuria es,	escucharme sin enojos,	2216
	mira aquí á tus plantas pues	como lo haces, amor es:	2217
	a aquel Don Juan tan ladino	mira aquí a tus plantas, pues,	2218
	que se paró en su camino:	todo el altivo rigor	2219
	que rendirse no creia[sic]	de este corazón traidor	2220
		que rendirse no creía,	2221

adorando, vida mia [sic]	adorando, vida mía,	2222
los pelos de tu chumino.	la esclavitud de tu amor.	2223

Ambas inocentes criaturas reaccionan del modo idéntico:

INÉS.	Callad, por Dios ¡oh D. Juan	Callad, por Dios, ¡oh, don Juan!	2224
	que no podré resistir	que no podré resistir	2225
	mucho tiempo sin sentir	mucho tiempo sin morir	2226
	que las cabras se me van	tan nunca sentido afán.	2227
	¡Ah! callad por compasion [sic],	¡Ah! Callad por compasión,	2228
	que oyéndoos, me parece	que oyéndoos me parece	2229
	que mi clítoris me crece	que mi cerebro enloquece	2230
	y es mas duro que un baston [sic].	y se arde mi corazón.	2231

La paródica salta tres redondillas consecutivas de la parodiada, para retomar la reproducción de la cuarta:

INÉS.	¡Y que he de hacer ¡ay de mí! [sic]	¿Y qué he de hacer, ¡ay de mí!,	2244
	sino caer en vuestros brazos,	sino caer en vuestros brazos,	2245
	si todo el coño á pedazos	si el corazón en pedazos	2246
	me vais robando de aquí?	me vais robando de aquí?	2247

De nuevo omite, esta vez dos redondillas, y recita una espuria:

I.	D. Juan, D. Juan, ¿por que[sic] amainas	¡Don Juan! ¡Don Juan!, yo lo imploro	2256
	las velas de tu pasion [sic]?	de tu hidalga compasión:	2257
	ó arráncame el corazon [sic]	o arráncame el corazón,	2258
	ó échame catorce vainas!	o ámame porque te adoro.	2259

Luego se echa en los brazos del semental. Éste la desvirga con maestría. Ella grita, llora, pero después, espira, se ríe, y se agita. Al fin experimenta el orgasmo notoriamente donjuanesco. En el preciso momento, la orquesta toca el himno de riego.

“Los gritos de placer, la demistificación[sic] de la virginidad conventual, los marca la orquesta, que en su fosa toca el Himno de Riego, a fin de declarar mejor el triunfo de la sexualidad republicana sobre la norma familiar católica y burguesa. Nótese también el chiste: el «riego» del himno, además de ser político, ha de ser seminal.

Desde el momento en que Doña Inés se niega a interpretar el papel de mediadora entre el amor terrestre y el orden sexual burgués, el discurso mítico usurpado se desajusta. Y en su desajuste, proclamado por Ambrosio, muestra que no era entre las manos del poeta, portavoz de la burguesía pacata, más que la recuperación de un mito caduco, que ya no sobrevive más que bajo la forma de sus parodias, y que la menos aparentemente paródica

no es otra que el *Don Juan Tenorio*, tal como se presentaba ritualmente, a fines de edificación, en los teatros de España el día del Carnaval de los Muertos.”³⁹

Se interrumpe este acto con ese sonoro clímax y se omiten todas las demás escenas (IV a XI), en las que aparece don Luis Mejía retándole, don Gonzalo en busca de su hija, y en las que se produce la súplica de don Juan al Comendador, la muerte de ambos enemigos del protagonista y su huida ante la llegada de los alguaciles.

3. 4. 5. ACTO ÚLTIMO

Se corresponde a la parte segunda de la obra parodiada, pero se desarrolla en un único acto, saltándose los dos primeros de los tres que componen la original. Así pues, se elimina la secuencia del panteón y la cena con los amigos.

El escenario es una sala de un hospital dedicado a enfermedades venéreas. Se compone de varias prostitutas enfermas de sífilis.

3. 4. 5. 1. ESCENA PRIMERA

El vividor paródico examina las camas, sin poder lograr que se le yerga la verga, y se pone a soliloquiar como su precedente:

D. J.	Culpa mía[sic] no fué, fuí solo esclavo	Culpa mía no fue: delirio insano	3600
	del calor de mi picha acalorada!	me enajenó la mente acalorada.	3601
	necesitaba víctimas mi nabo	Necesitaba víctimas mi mano	3602
	que inmolar á su fäba colorada	que inmolar a mi fe desesperada,	3603
	y al ver los coños ante mi camino	y al verlos en mitad de mi camino	3604
	de mi locura allí les hice presa.	presa les hice allí de mi locura.	3605
	¡No fué mi miembro, no; fué su destino!	¡No fui yo, vive Dios! ¡Fue su destino!	3606
	¡Sabían[sic] todas que la tengo gruesa!	Sabían mi destreza y mi ventura.	3607
	Se inmolan cuatro cuartetos.		
D. J.	¡Oh! y me trae á este sitio, irresistible.	¡Oh! Y me trae a este sitio irresistible	3624
	misterioso poder. Pero, ¿que[sic] veo?	misterioso poder...	

³⁹ *Op. cit.*, 185.

Don Juan Tenorio alza la cabeza y advierte la ausencia de la estatua de don Gonzalo en su pedestal, mientras Notorio sigue con su obsesiva mirada:

D. J.		¡Pero qué veo!	3625
	Una puta en estado bien jodible,	¡Falta de allí su estatua...! Sueño horrible,	3626
	deja su cama y que se acerca creo...	déjame de una vez... No, no te creo.	3627
	No toques á mi pija ya gastada,	Sal, huye de mi mente fascinada,	3628
	fatídica ilusion[sic]! Lo harás en vano,	fatídica ilusión..., estás en vano	3629
	ni aunque intentes hacerm la mamada	con pueriles asombros empenada	3630
	leche no sacarás! ¡Ni aun con la mano!	en agotar mi aliento sobrehumano.	3631

3. 4. 5. 2. ESCENA II

Rita Mamellas aparece en camisa, exponiéndose unas mamas escuálidas y unas pantorrillas como un par de zampoñas. La abertura sin nada de pelo pubiano y llena de llagas. Las demás heteras, también en estado horroroso y saturadas de gálico hasta los ojos, se levantan nefastamente y rodean a él. Unos bardajes, con el ano destrozado y ‘destilando materia’⁴⁰, se le arriman con aspecto amenazador.

RITA.	Aquí[sic] me tienes Don Juan.	EST.	Aquí me tienes, don Juan,	3644
	y he aquí que vienen conmigo.		y he aquí que vienen conmigo	3645
	los que un lascivo castigo		los que tu eterno castigo	3646
	á tu lascivia darán		de Dios reclamando están.	3647

Se elimina una redondilla de la estatua del Comendador, donde le recuerda la osadía cometida en el mausoleo delante de sus dos amigos, justo antes de convidar a la escultura mortuoria: era lo bastante hombre como para prepararse yantares con los cráneos de los difuntos.

D. J.	¡Ay de mí!	D. J.	¡Ay de mí!	
RITA	¡Que! ¿La ilusion [sic]	EST.	¿Qué? ¿El corazón	3652
	te falta?		te desmaya?	
D. J.	¡Claro se ve!	D. J.	No lo sé;	3653
	¡Con todos ellos que haré!		concibo que me engañé:	3654
RITA	¡Tirártelos!			
D. J.	¡Un cojon[sic]!		no son sueños... ¡ellos son!	3655

⁴⁰ *Don Juan Notorio*, en *Carnaval en noviembre*, ed. cit., p. 197.

Don Juan Tenorio, tras enterarse, a través de la estatua, de su muerte por el capitán en el duelo, enumera todos sus actos delictivos como en la escena de la comparación de la lista en la hostería de Buttarelli, pero esta vez, arrepentido, no orgulloso como cuando aún vivía. Atropelló la razón, escarneció la virtud, burló la justicia, emponzoñó cuanto vio, y bajó a las cabañas, subió a los palacios, escaló los claustros. Todas estas insolencias las parodiará Notorio más adelante, pero Rita Mamellas lo adelanta, relacionando los hechos simétricos del paródico en su versión: desvirgó sus vaginas, relamió sus clítoris, les dio purgaciones, y los hastió a todos. Por eso ahora, quiere vengarse en representación de todas sus víctimas: desea que se muera él también de sífilis o de cáncer, por todo el vicio que propagó y todo el daño que causó, tras realizar el coito y el sexo oral con los enfermos.

RITA	Lámeme lo.	D.J.	déjame de una vez... No, no te creo.	3627
D. J.	No; no; ¡ay triste!		no, no hay perdón para mí.	3737
			¿Conque es verdad, ¡ay de mí!,	3686

La portavoz genésica y vindicadora de los pacientes venéreos, sustituye la voz angelical de la enviada de Dios eximidora, anticipándola, y ordena a los presentes celebrar la muerte (invalidez) de los genitales del chulo caduco, oponiéndose a su parodiada quien llega a tiempo para la salvación de su amado excalavera:

RITA.	cantad en son lastimero	D.ª I.	Cesad, cantos funerales;	3796
Los rameros comienzan a entonar fúnebres sonidos.				
D. JUAN.	Tarde á suplicar me inclino,		Tarde la luz de la fe	3720
	que al castigo no me escapo:		no, no hay perdón para mí .	3737

Ambos protagonistas se resignan: el zorrillesco desea finalizar su hora solitario, mejor dicho, acompañado solamente por sus agonías; el otro asume su responsabilidad y se dispone a obedecer a Rita.

Pero antes, el burdelero arrepentido imita al caballero penitente:

D. J.	¡Ah! por do quieraa[sic] que fui	¡Ah! Por doquiera que fui	3728
	al clérigo que me tiré	la razón atropellé,	3729
	a la viuda la jodí,	la virtud escarnecí	3730
	y al muchachuelo follé.	y a la justicia burlé,	3731
	Yo forniqué cuanto ví,	y emponzoñé cuanto vi.	3732
	yo los chuminos limpié...	Yo a las cabañas bajé,	3733
	yo leche cuantiosa dí...	y a los palacios subí,	3734
		y los claustros escalé;	3735
	y pues tal mi vida fué,	y pues tal mi vida fue,	3736
	esclavo he de ser aquí.	no, no hay perdón para mí.	3737

Mamellas se sube sobre la cama y se abre las piernas con ademanes trágicos, toma enérgicamente la cabeza del alcahuete, y le coloca la boca sobre sus espeluznantes partes. Mientras tanto, uno de los hombres se prepara a penetrarlo por detrás. La mujer empieza a imitar a la efigie del Comendador en el contexto hediondo:

RITA.	Pon ya tu lengua querida,	EST.	Y adiós, don Juan; ya tu vida	3746
	lame al fin, pues es en vano		toca a su fin, y pues vano	3747
	que resistas: con tu mano		todo fue, dame la mano	3748
	coloca esa picha herida		en señal de despedida.	3749
	de venéreo, en tu culo.			

Mientras la escultura induce al protagonista descender al infierno con ella, la mundana le obliga hacer el servicio sexual completo el resto de su vida. El personaje pornográfico lamenta haber sido un mulo, un mono y un orangután,

D. J.	un burro...! piedad de mí!	D. J.	¡Señor, ten piedad de mí!	3769
RITA.	¡No, no hay piedad para tí!		no, no hay perdón para mí.	3737
	¡Ya es tarde!	EST.	Ya es tarde.	

En este instante aparece doña Inés, desnuda con el cabello suelto, los pezones de sus magníficos pechos, tersos y rosados, encrespado y rizado el delicioso monte de Venus, etc., etc., en una frase, radiante de hermosura y sensualidad, formando un contraste abismal con la traza de las demás figuras. La aparición de la protagonista marca, en la obra original, la frontera entre la escena segunda y la tercera.

INÉS.	¡No! heme ya aquí,	3770
(Apareciendo.) ¡Ven, oh Don Juan!	don Juan; mi mano asegura	3771
Putas, dejadle ya pues:	Fantasmas, desvaneceos:	3777
á vuestros catres volveos,	a vuestros sepulcros, pues.	3779
llenad de hilas vuestros veos;	su fe nos salva... , volveos	3778
salva á D. Juan Doña Inés.	la salvación de don Juan	3784

Todos se meten silenciosamente en sus camas. Rita Mamellas desaparece.

D. JUAN.	¡Inés de mi corazón!	D. JUAN.	¡Inés de mi corazón!	3786
INÉS.	Mi chumino vuelve á tí.	D. ^a INÉS.	Yo mi alma he dado por ti	3787

Inés intenta sacar al acosado del sanatorio cuanto antes, pero el muchacho la retiene... Para él lo primero es el ejercitar cuanto antes la cópula; la pasión de la chica le restituye en su potencia sexual hace un momento perdida. La muchacha está de acuerdo con él y participa activamente en su deseo con mucha coquetería. El rehabilitado héroe proclama, con palabras de la salvadora dramática, la excelencia del amor y alaba su hechicería:

D. J.	muger que calma mi afan [sic]!	D. ^a I.	y Dios concedió a mi afán	3783
-------	---------------------------------------	--------------------	----------------------------------	------

Esta encantadora mujer extrae un verso de su parodiada en la escena del sofá y a continuación, abarca en uno los tres de su estribillo:

INÉS.	Jódeme, pues, joh Don Juan	D. ^a I.	Callad, por Dios, joh!, don Juan,	2224
	al pié[sic] de un catre cualquiera!		al pie de mi sepultura.	3775
			al pie de la sepultura.	3785
			al pie de la sepultura.	3795

Aquí da comienzo la escena última en el drama:

D. JUAN.	¡Doña Inés! ¡Mi leche á tí!	¡Clemente Dios, gloria a Ti!	3806
	Mañana los sevillanos	Mañana a los sevillanos	3807
	pensarán que entre las manos	aterrará el creer que a manos	3808
	de estas zorronas caí.	de mis víctimas caí.	3809
	No era justo; solo así	Mas es justo; quede aquí	3810
	jodiéndote haré notorio	al universo notorio	3811
	ser de la lujuria emporio	que, pues me abre el purgatorio	3812
	antes, ahora y despues[sic]	un punto de penitencia,	3813
	¡el coño de Doña Inés	es el Dios de la clemencia	3814
	y el magué de Juan Tenorio!	el Dios de DON JUAN TENORIO.	3815

“En los dos casos, las nociones complementarias e intercambiables de Tenorio y Notorio encuentran la de Purgatorio. Si es Don Juan Tenorio el que ve abrirse el Purgatorio, Don Juan Notorio es el que ha sabido evitarlo o ha salido de él”⁴¹ gracias a la apoteosis final de la protagonista.

Como era de esperar, el parodista nos ha estado engañando durante todo el acto último. No se había vuelto atrás el autor y de repente abominaba de todos sus desmanes. No nos quiere transmitir que esta manera de vivir acarrea un castigo aunque sólo sea en forma de enfermedad. No hay venganza como nos estaba haciendo creer por momentos durante este especialmente escatológico y desagradable capítulo, no. Pues como nos dice al final, ‘antes, ahora y después’ hará notorio que sigue en los dominios de la lujuria y debe quedar claro ante todos los sevillanos. Ella logra experimentar múltiples orgasmos. Él, aún más. Se llena el coliseo de líquido seminal y cae el telón. Como última broma, el autor nos advierte satíricamente que no serán precisos en su obra los efectos espectaculares a base de fuegos artificiales, ya que todo el mundo los ve a la hora de un orgasmo, especialmente las mujeres...

CONCLUSIÓN

*Don Juan Notorio*⁴², como sugiere bastante explícitamente en su subtítulo, es un valioso ejemplo y el caso más patente en la trayectoria donjuanesca decimonónica de que existió una tradición licenciosa e incluso escatológica dentro del filón paródico del *Don Juan Tenorio*, aunque no tuviera ni una pizca de posibilidad de que llegara a representarse coetáneamente. En la obra aparece todo tipo de la sexualidad sin tapujos, incluyendo homosexualidad, sadismo, e incluso hasta la delictiva violación, enfermedades hediondas (purgaciones, llagas, gálico, cáncer...), etc. También, por la analogía, se hace mención de todo tipo de excreciones (urea, sangre, ‘destilando materia’) no seminales.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 182.

⁴² David T. Gies nombra, confundido en dos ocasiones, esta obra como *Don Juan Tenorio, burdel en cinco actos y 2.000 escándalos* (p. 286) y como *Don Juan Tenorio, burdel en cinco actos* (p. 290) en su manual *The Theatre in Nineteenth Century Spain*.

Para ello, el parodista recóndito emplea pestilentes y toscos recipientes lingüísticos desde el comienzo de su obra, empezando con la acotación inicial, seguida del primer verso:

¡Cual gritan esos cabrones,

[...]

no me tocan los cojones!⁴³

[Subrayado es mío.]

Muchas interjecciones, juramentos, maldiciones, insultos y vejaciones, mezclados con las terminologías familiares, vulgares, mal sonantes, etc., como por ejemplo, ‘hembra’, ‘rulé’, ‘coño’, ‘joder’ ‘puñeta’, ‘echar un polvo’, ‘sacar leche’, ‘Repuñeta’, ‘darle matraca’ ‘picha’, ‘pajillera’, ‘¡Chachipé!’ ‘puñetero’, ‘mear’, etc., etc., etc. Sus muestras son interminables.

Además de este arquetipo lingüístico común a todas las parodias dramáticas, esta obra pornográfica sigue paso a paso, verso a verso a la obra original en su mayor parte. Pero obedeciendo la normativa de dicho género Parodia, está constituida por varios moldes estilísticos: degradación, imitación, reproducción, reducción, ampliación, alteración versificadora, hipérbole, etc.

Sin embargo, su fundamental característica se congrega, sin duda, en torno a sus aspectos tan descaradamente sexuales, según muestro en la tabla siguiente, como referencia, extractada de su primer acto.

⁴³ *Don Juan Notorio*, en *Carnaval en noviembre*, ed. cit., p. 163.

<i>DON JUAN NOTORIO</i>			<i>DON JUAN TENORIO</i>	
SIGNIFICADO	SIGNIFICANTE		CORRESPONDIENTE PARODIADO	
Practicar el coito	Joder	Joden	<i>Algo de Él Reñir</i>	Atropelladas
		¿‘Jode’ bien?		¿Y Bravo?
		Jodia		Es mía
		Jodimos		Cumplimos
		Jodamos		Bebamos; Quedamos
		‘Joderá’ fieros		<i>Si hay quien le aventaje</i>
		Jodí (3)		Escarnecí (2); Arrojé
		Joderemos		Cotejaremos
	Joder (3)	‘Joder’me	Matar (2) Sustituir	Reñimos
		‘Joda’ á un Bujarrón		Roba al Ladrón
		Jodió		Delató; Conoció
		Que ‘jodió’ el nabo mio		Muertos en desafío
		Jodido; Jodidos (2)		Perdido; Muertos (2)
	La maneja		Haría	
	Tiraros	Se ha tirado	Casaros	Más fortuna más daño
		Me tiré (2)		Atropellé (2); Provoqué
		Se tiró (2)		Consiguió (2)
		Me tirara		Me hallara
	Meterla	La metiera; La mete	Hacer	Hiciera
		La meta		Hará
		La metí		Me batí
	Follar	Follé	Ahorcar	Maté
		Folladas		Burladas
	Fornicar	Forniqué (2)	Hallar	Burlé (2)
		Fornicamos		Entramos a saco
	Echar un polvo	Vainas me echó	Asentar la mano	Yo apuesto por
		Doce me ha echado		Y yo pongo por
Sexo Oral	Mamada	Mamadores	Pagada	<i>Reñidores</i>
		Mamarán		Testificarán
	<i>Lamerlo</i>		<i>Adorar</i>	
Prostituto(s)	Putas	Mas que mis ‘Putas’	Prior; Coco	A veces
	Pagilleros		<i>Jugadores</i>	
Asentaderas	Culo (2)	Me dá por el ‘Culo’	Lance (2)	Tengo Cuanto quiero
		Muchos ‘Culos’		Un Palacio
		‘Culos’ para gozar		<i>Pendencias y amoríos</i>
		‘Culos’ para desvirgar		Amores y desafíos
		De dos ‘culos’ mohosos		Empresas amorosas
		Culazo		<i>Empresa</i>
		‘Culo’ de cura ó		Al Clérigo del
		Sus Hermosos ‘culos’		Su Tesoro. De la Pascua
	Rulé		Esté	
Pene	Pichorra	Y su ‘Pichorra’	Hazañas	Puso mi Parte
	Picha		Audacia; Anuncio	
	Nabo	Con su ‘Nabo’ Corpulento	Aliento Amor	Hombre de Mucho Talento
		‘Nabo’ mio		Desafío

Testículos	Cojones		Caros sus gritos; Emperador; Por Dios que	
	<i>Tiene gordos 'los dos'</i>		<i>Vale lo menos dos</i>	
Esperma	Polvo	Contad vuestros 'polvos'	<i>Oro o valor</i>	Hablad
		Polvos	Mano	Empresas; Por
	Sémen		Caudal	
	'Vainas; Doce' me (echó; ha echado)		Yo (apuesto; pongo) por	
Vulva(s)	Coño	'Coños' gozo	Don Juan	Tiempo libre
		Buenos 'coñós'	Don Luis	<i>Amor y lides</i>
	Chumino		Escándalo	
Virgo(s)	Romper 'virgos' y veos		<i>Riñas y galanteos</i>	
	El 'virgo' de		Sí, por cierto,	

4. DOÑA JUANA TENORIO

IMITACIÓN BURLESCA DE ESCENAS DE *DON JUAN TENORIO*,
EN UN ACTO Y EN VERSO, ORIGINAL DE DON RAFAEL MARÍA LIERN.

Introducción

El día 11 de noviembre de 1875 se estrena la obra *Doña Juana Tenorio* en el Teatro Eslava¹ de Madrid, y a juzgar por la prensa del momento, con un gran éxito de público que contrasta con un gran rechazo por parte de la crítica especializada, como tendremos ocasión de estudiar más adelante. Podemos encontrar ejemplares de *Doña Juana Tenorio*, impresos por José Rodríguez en el año 1876, tanto en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March como en la de la Sociedad General de Autores y Editores, y también en la Biblioteca Virtual Cervantes².



Rafael María Liern
y Cerech

3

¹ Diario *El Imparcial* en su edición número 3039 del jueves 11 de noviembre de 1875, en la «Sección de Espectáculos».

² <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc416v8>

³ Gráfico extraído de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, XXX, Hijos de J. Espasa, Editores, Espasa Calpe, Barcelona, p. 663.

4. 1. AUTOR

El autor, Rafael María Liern y Cerach⁴, nació en Valencia en abril de 1832 y murió en de 1897. Cursó la carrera de del Turia y en la Universidad condiscípulo de Castelar, Ruiz Santisteban, entre otros. No afición a la literatura le dirigió por trabajó durante muchos años en ferrocarriles de Almansa a espíritu inquieto le llevó a dedicarse por completo al teatro. variada fortuna, desempeñó



Es fecundo como cuatro
y tiene sal como doce,
y nadie como él conoce
los resortes del teatro

Cerach⁴, nació en Valencia Madrid en noviembre derecho en la ciudad Central, donde fue Zorrilla, Eguilaz y ejerció la abogacía, pues su este camino, no obstante, las oficinas de los Valencia y Tarragona, Madrid en 1868 para En la Corte vivió con cargos que le

enaltecieron, en cambio tuvo que la falta de recursos; fue director ocupó el mismo cargo en teatros

aceptar otros, forzado por de escena del Real y de tercer orden, como el

de Recoletos. En 1884 regresó a Valencia y fue nombrado secretario del Consejo de Administración de la Compañía de ferrocarriles del Este; en 1891 dirigió el teatro Gaiarre de Barcelona, y cuando María Guerrero se puso al frente de la compañía del Teatro Español de Madrid, llevó a su lado a Liern como director artístico para sumar así su larga experiencia al talento e inspiración de la eminente actriz. En tan honroso puesto le encontró la muerte, a la que sucumbió víctima de una afección cardíaca que hizo muy penosos los últimos años de su vida. Colaboró en muchos periódicos: fue redactor de la *Gaceta*, revistero taurino y publicó en Valencia un semanario festivo, *El Saltamartí*, que obtuvo gran aceptación. A los veinte años llevó su primera obra a la escena, y desde aquella fecha su fecundidad e ingenio no tuvieron límites. En 1894, según declaración propia hecha en su autobiografía escrita en verso, había producido 300 actos, y su trabajo, mal vendido,

⁴ Dibujo y poema extraídos de la portada del *Madrid Cómico* del 9 de junio de 1888.

enriqueció a los editores, como le sucediera también a Zorrilla con *Don Juan Tenorio*, quedando para Liern sólo la fama de escritor jovial, culto e ingenioso.

Su primera producción fue la comedia *Una conversión en diez minutos* (1855), a la que siguieron *Un animal raro* (1863), *Una coincidencia alfabética*, *Un tigre de Bengala*, *La casa de fieras* (1877 y 1890), *El laurel de plata*, *La paloma azul*, *La salsa de Aniceta* (1887 y 1902), *Don Pompeyo en Carnaval* (1887), *El proceso del can-can*, *Artistas para la Habana* (1877), *El cotillón de Tapioca*, juguete cómico-lírico (1889); *Granadina*, zarzuela en un acto con música de Mateos (1890); *La gata de oro*, zarzuela cómico-fantástica con música de Rogel, estrenada con gran éxito en el teatro Gayarre de Barcelona (1891); *Para dos perdices* (1891)... y otras muchas que figuran todavía en el repertorio de los teatros españoles. Pero la obra que coronó su reputación fue *La almoneda del diablo*, comedia de magia estrenada en el Principal de Valencia (1862) y representada un año más tarde en el de Novedades de Madrid, donde obtuvo un éxito inmenso, y que aún hoy es aplaudida. Este infatigable escritor dio también al teatro regional valenciano muchas obras dignas de figurar al lado de las de Escalante, siendo famosas, entre ellas, las tituladas *De femater á lacayo* (1859), *Les eleccions d'un poblet*, *Amors entre flors y freses*, *En les festes d'un carrer*, *Aiguarse la festa*, escrita a beneficio de los inundados de Alcira (1864); *La mona de Pascua*, *La flor del camí del Grau*, *Una broma de sabó* (1867), *La toma de Tetuán*, *Una paella*, *Telémaco en l'Albufera*, parodia de *El joven Telémaco*; *El Mesies de Patraix*, *El pollastre don Tadeo*, *La comedianta Rufina*, traducida al castellano y representada con gran éxito; *Qui fuig de Deu...*, *¡Carracuca!*, etc. Pocos días antes de su muerte una compañía de actores valencianos que actuaba en el teatro Martín organizó una velada en su honor poniendo en escena varias de sus comedias escritas en aquel dialecto. Liern leyó aquella noche una bellísima poesía castellana que tituló *Nostalgia*, en la que presagiaba su próximo fin. El público le tributó una ovación cariñosa.⁵

⁵ Consultados la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tomo citado, pp. 662-3, y el *Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XIX*, Fundación Juan March, Madrid, 1986, pp. 116-8.

4. 2. PERSONAJES

Esta obra es una parodia de algunas escenas, sobre todo de las apuestas, de *Don Juan Tenorio* en un único acto. Por ello, el número de los personajes que aparecen en dicha parodia es minoritario respecto a los de la obra original, y solamente se conservan aquellos que resultan fundamentales para el desarrollo argumental del tema de las apuestas. La primera apuesta entre los dos personajes femeninos de la parodia consiste en que la que presente mayor lista de victorias amorosas al cabo de un año podrá casarse con el protagonista, y la segunda en enamorar al protagonista en el acto. Recordemos que en la obra original se trataba de seducir a dos mujeres a la vez. De ahí otro motivo de reducción de un personaje más.

En sintonía con el título, lo que más resalta en esta parodia es el intercambio del sexo de sus protagonistas. Por lo tanto, el rival de don Juan Tenorio en la apuesta de la obra original, de alguna forma, se verá obligado a trocarse en un personaje femenino, que en este caso es doña Luisa Mejía.

El único personaje que no sufre este cambio es Brígida, y asume el papel doblemente mensajero para doña Juana Tenorio y doña Luisa Mejía, cuando éstas intentan conquistar el corazón del protagonista. Ella acepta los sobornos de ambas partes interesadas, como lo hicieron de don Juan el personaje homónimo y Lucía -la criada de doña Ana de Pantoja en la obra original- y en ocasiones, asume el papel del dueño de la hostería, Cristóforo Buttarelli.

Todos los amigos y la gente que gira en torno a la apuesta de los dos caballeros de la obra original se reducen al término ‘acompañamiento’, generalizándose así en la parodia.

Veamos un esquema comparativo de la equivalencia de los personajes entre las dos obras:

Doña Juana Tenorio

Don Juan Tenorio

DOÑA JUANA TENORIO	DON JUAN TENORIO
DOÑA LUISA MEJÍA	DON LUIS MEJÍA
BRÍGIDA	BRÍGIDA
	LUCÍA
	CRISTÓFANO BUTTARELLI
SERAFIN	DOÑA INÉS DE ULLOA
	DOÑA ANA DE PANTOJA
Acompañamiento	EL CAPITÁN CENTELLAS
	DON RAFAEL DE AVELLANEDA
	Caballeros sevillanos, encubiertos, curiosos.

4. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Esta obra cómica es una parodia dramática de la primera parte de *Don Juan Tenorio*, y Liern recurre prácticamente a todos los actos de esa parte de la obra dramática original a la hora de desarrollar su argumento de la apuesta entre las dos rivales. Pero el orden de las escenas parodiadas se ve alterado según la intención del autor paródico. Veamos a lo que corresponde cada escena de esta obra paródica en el drama parodiado.

<<TABLA I>>

Doña Juana Tenorio (Acto único)

Don Juan Tenorio (Parte Primera)

Escena Primera	Acto III, Escena II
Escena Segunda	A III, E III y E IV
Escena Tercera	
Escena Cuarta	A II, E IX y E XI
Escena Quinta	A I, E XII y E III
Escena Sexta	A I, E XII
Escena Séptima	(A III, E III y IV)
Escena Octava	A IV, E IX y E III

Mientras la obra original empieza con el resonante soliloquio de don Juan Tenorio,

“con antifaz, sentado a una mesa escribiendo,[...]”

¡Cuál gritan esos malditos!

Pero ¡mal rayo me parta”⁶,

aquí en la parodia aparece también en primer lugar el protagonista Serafín, a su vez, *sentado junto a la mesa pero leyendo* y con un soliloquio misógino-paradógico:

Orígen[sic] de todo mal
dice el santo que es la hembra.
Soy de la misma opinión.
La mujer. ¡Jesús! ni verla
Y el caso es que á[sic] mí me gustan!⁷

En realidad, Serafín en la obra paródica toma el papel de la cándida doña Inés de la obra original y la primera escena de la parodia coincide, de alguna manera, con el soliloquio de doña Inés en el convento en la víspera de su profesión. Y seguidamente, en las dos obras, aparece la figura de Brígida para acompañar a cada uno de los personajes.

Para visionar mejor las variaciones introducidas en la estructura argumental por el parodista, voy a exponer una vez más el esquema de las escenas correspondientes, esta vez citando los resúmenes de las escenas parodiadas de la obra original hechos por Fernández Cifuentes en su edición de *Don Juan Tenorio*.

<<TABLA II>>

Doña Juana Tenorio (Acto único)

Don Juan Tenorio (Parte Primera)

Escena Primera

La Monja Distraída

Escena II

El Devocionario y La Carta, Lecturas de La Carta

Escena III

Escena IV

Informe de Brígida, El Seductor Seducido,
Estratagemas, La Criada Infiel y Elogio del Soborno

Escena V

Protagonistas y Una Mesa Preparada

Escena VI

Protagonistas, Las Hazañas de Don Juan, Las
Hazañas de Don Luis, Comparación de Las Listas y
Nueva Apuesta

Escena VII

Escena VIII

Humillación de Don Juan, La Escena del Sofá y
El Seductor Seducido

⁶ ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993, p. 75.

⁷ LIERN, Rafael María, *Doña Juana Tenorio*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1876, p. 3.

Como ya he dicho anteriormente, podemos observar según este esquema que el autor de la parodia desarrolló su propia historia adaptando a su medida el orden de algunas escenas de la obra original necesarias para su creación paródica. Así el resultado es prácticamente otra obra en cuanto al esquema argumental. Pero ateniéndonos al aspecto literario del argumento, observamos claramente que esta obra que estudiaremos con detalle es una de las múltiples parodias del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Para comprobar estos aspectos, entremos a continuación en el estudio comparativo de las dos obras de las que nos ocupamos en este capítulo.

4. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO

En la portada de la parodia se anuncia con claridad que ésta es una ‘imitación burlesca de escenas de *Don Juan Tenorio*, en un acto y en verso’. Con solo leer este subtítulo ya nos damos cuenta de que nos encontramos ante una parodia, de que hay una reducción más que notoria en cuanto a la extensión de *Don Juan Tenorio* que constaba de dos partes, y de que conserva su forma poética. El título también nos informa que su protagonista va a ser una mujer homónima al protagonista del drama original.

4. 4. 1. ESCENA PRIMERA

Doña Juana Tenorio comienza en una sala de aspecto modesto. El autor anota que la sala ha de dar la apariencia de una celda, que debe ser la estancia de un buen estudiante de teología. Este hecho se supone una conexión directa con el acto tercero de la primera parte de la obra original, donde aparece la celda de doña Inés en el convento como espacio del drama. Esta obra paródica comienza con la aparición de Serafín, efectivamente un estudiante de teología, quien en esta escena primera asume una especie de mezcla del papel contradictorio y similar al del protagonista de la obra original, porque es el equivalente de doña Inés a lo largo de la obra paródica pero al mismo tiempo, especialmente en esta escena, cumple la función introductiva que lleva a cabo don Juan en la obra original.

Serafín, el protagonista de la parodia que corresponde a doña Inés, aparece *sentado junto a la mesa leyendo y soliloquiando* su opinión misógina, y más tarde contradiciéndola:

Orígen[sic] de todo mal
dice el santo que es la hembra.
[...] ⁸

Por otro lado, el protagonista de *Don Juan Tenorio* aparece al levantarse el telón, con antifaz, *sentado a una mesa escribiendo* y después *soliloquiando* la primera frase tan famosa y repetidamente citada posteriormente en varias obras referentes y paródicas:

¡Cuál gritan esos malditos!
Pero ¡mal rayo me parta
si en concluyendo la carta
no pagan caros sus gritos!⁹

Qué duda cabe que el hecho de que los dos protagonistas masculinos de cada obra la introduzcan sentados junto a una mesa soliloquiando, establece un evidente paralelismo entre ellas. Pero inmediatamente observamos claras divergencias entre las dos, nada más dar comienzo las mismas. Una de ellas es el ambiente escénico de cada obra. Como ya he mencionado anteriormente, *Doña Juana Tenorio* muestra, al levantarse el telón, una habitación modesta, como una celda, con una connotación religiosa. Y el primer escenario de *Don Juan Tenorio* es, como es sobradamente sabido, la hostería de Cristóforo Buttarelli con un ambiente bastante bacanal muy propio de un carnaval.

Otro punto de oposición es el que se refiere a los dos protagonistas que dan comienzo a las dos obras. A pesar de la coincidencia del sexo de los dos personajes, en realidad ellos asumen las funciones contrarias. En este caso el personaje paródico que encarna a don Juan Tenorio es una mujer y al revés, el equivalente a doña Inés es un hombre. Así, si consideramos este hecho, lo que hace esta parodia es empezar la obra con la aparición de una doña Inés paródica masculina que todavía oculta todas las similitudes con su parodiada.

En cuanto a la extensión de la escena y al número de los personajes aparecidos, es notoria la reducción empleada por el autor paródico, ya que se limita a un único personaje

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Don Juan Tenorio*, edición ya citada, p. 75.

para toda la escena que se compone solamente de ocho líneas en total, mientras que la obra original se extiende a lo largo de tres páginas con tres personajes: don Juan Tenorio, Cristóforo Buttarelli y Marcos Ciutti.

4. 4. 2. ESCENA II

Los personajes que forman esta escena son Serafín y Brígida, como sus parodiados doña Inés de Ulloa y Brígida son las únicas que forman la escena tercera del acto tercero de la primera parte de la obra original. En ambas escenas, Brígida es la que introduce las conversaciones con el otro personaje:

BRIGIDA.	Serafín.	BRÍGIDA.	Buenas noches, doña Inés.	1547
SERAFIN.	Señora Brígida?	D. ^a INÉS.	¿Cómo habéis tardado tanto?	1548

La función que tiene el 'horario'¹⁰ que regala don Juan a doña Inés a través de Brígida en el drama original no puede pasar desapercibido en esta escena de *Doña Juana*

¹⁰ Aparece tres veces esta palabra polémica a lo largo de la obra original: en el verso 40 de la página 77 (P I, A I, E I), en el 1577 de la página 138 y en el 1688 de la 142 (P I, A III, E III).

En la edición de la colección austral de la editorial Espasa Calpe se anota sucintamente el significado de la palabra, "*Horario*: libro de horas. Propiamente se aplicaba en la época al libro de las horas del *Oficio parvo* o de la Virgen. En sentido más amplio a cualquier libro de oraciones piadosas." (ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, Introducción de Francisco Nieva, Espasa-Calpe, Madrid, Primera edición: 1940; Decimoséptima edición: 1990, p. 35.)

Dámaso Chicharro se extiende algo más sobre el tema en dos ocasiones: "Aparece sin 'h' tanto en el manuscrito como en las primeras ediciones, pese a que el autor las corrigió de última mano. El sentido no deja lugar a dudas: *orario*, libro de horas, libro de oraciones. Probablemente se trata de un *Oficio Parvo*, en el que se contienen salmos y rezos dedicados a la Virgen. Se le conoce por "Libro de horas" porque está dividido de acuerdo con las tradicionales (prima, tercia, sexta, nova, vísperas, completas, etc.) en que las religiosas suelen practicar sus rezos. Este "orario", luego ya con "h", tendrá cierta importancia en la intriga de la obra, pues en él se insertará la famosa carta que, leída[sic] por Doña Inés, provocará su amor." (nota 9 al verso 40, pp. 81-82.); "Equivale aquí a "libro de horas". Ahora lo escribe con "h", mientras en el verso 40 ("iré dentro del orario") tenía idéntico sentido y aparece escrito de forma distinta. Como allí dijimos, debe tratarse de un error." (nota 7 al verso 1577, p. 148.) (ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, Edición de Dámaso Chicharro, Librería Ágora, Málaga, 1982.)

Jean-Louis Picoche, a pesar de su acuerdo con el estudioso citado anteriormente respecto al significado de la palabra, opina que la ortografía importa poco al comentar la ausencia de 'h' en la escena primera del acto primero de la parte primera y su existencia en la escena tercera del acto tercero de la misma parte. Pero comete una equivocación diciendo que así ocurre 'en todas las ediciones' y en el manuscrito; al parecer el editor ignora varias ediciones en las que se ha escrito esa palabra con 'h' en los tres versos que la contienen: la edición M. P. D., «Sucesores de Rivadeneyra» (1904), la edición de la colección Crisol, n.º 177 (1946), la edición de Alianza Editorial con la introducción de Jorge Campos (1985), la edición de José Luis Gómez de Planeta (1.ª ed.: 1984; 2.ª ed.: 1990), la decimoséptima edición de Espasa-Calpe con la Introducción de Francisco Nieva (1990), etc. Todas ellas se publicaron al menos dos años antes que la de Picoche. En cambio, añade el hecho de que "Los diccionarios ignoran la palabra." (ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio. El Capitán Montoya*, Edición de Jean-Louis Picoche, Taurus, 1992, p. 153, nota 41.)

Saliendo de esta línea de aplicar idéntico significado a ambas escrituras, José Luis Gómez glosa distinguiéndolas: "40. *orario*: [...] aparece esta palabra en este verso sin *h*, y también cuando lo cita Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, t. I, p. 169. La grafía *oratorio*[sic] podría aludir a un libro

Tenorio, porque aquí doña Juana obsequia a su amado con un libro de una leyenda religiosa y se lo lleva su casera, Brígida. Enseguida se fija la señora en el aspecto físico del libro, admirando las hermosas estampas; en la obra original es doña Inés quien elogia la belleza de su encuadernación. El protagonista de la parodia, como estudiante que es, piensa en cambio en el contenido del regalo, si será o no ameno. Mientras que la protagonista de la obra original supone que es don Juan quien se lo envía, Serafín pregunta a Brígida si es un regalo de ella. Aprovecha aquí el autor para introducir un toque cómico con su acotación:

Si no tengo una peseta:
regalo de doña Juana.
(Con intención y muy al oído.)¹¹

El siguiente paso lógico de esta escena es el descubrimiento de la carta escondida en el libro, y la forma en que se desarrolla la secuencia es prácticamente la misma que en el escrito parodiado como veremos a continuación. Pero el autor hipertextual invierte la ordenación versificadora del verso de la trotaconventos para introducir cierto punto de vitalidad en su obra, rompiendo la posible monotonía causada por la copia:

SERAFIN.	(Al hojear el libro se cae una carta.)	D. ^a INÉS.	(<i>Le abre, y cae una carta de entre sus hojas.</i>)	
	Una carta? ¿Quién la escribe?		¡Una carta!	1589
			¡Qué! ¿Será suyo el papel?	1592
BRIGIDA.	De doña Juana es la letra.	BRÍGIDA.	que la carta será de él.	1595

de oraciones; en cambio, con *horario* se trataría de un libro de horas, devocionarios dedicados a la Virgen que gozaron de gran popularidad a partir del siglo XV y que en muchos casos se trataba de verdaderas obras de arte. Da pie a la corrección el hecho de que en las dos veces en que vuelve a citarse -vv. 1577 y 1688- lo hace con *h*, y es también digno de tenerse en cuenta el hecho de que en *M[anuscrito]* en el v. 1577 hay una pequeña tachadura al principio de la palabra, lo que indica la vacilación del autor -que por otra parte hace gala de una ortografía a menudo poco ortodoxa en sus manuscritos- ante la grafía de esta palabra.” (ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio. Traidor, infanado y mártir*, Edición, introducción y notas de José Luis Gómez, Planeta, Barcelona, Primera edición: 1984; Segunda edición: 1990, p. 7, nota al verso 40.)

Sobre esta línea se sitúa Aniano Peña en la nota al verso 40, pero llegando más lejos con su comentario que asocia la conjunción de un libro de oraciones con una carta de amor como forma de profanación: “Parece referirse a un libro de oraciones. Pero en el acto III encontramos dos veces dicha palabra escrita con «h», aludiendo al libro de horas, regalo de don Juan a doña Inés, y que supone contener el rezo del coro. [...] Las religiosas lo rezan en distintos momentos del día. El que dicha palabra aparezca escrita distintamente es una inconsistencia del autor. Por ser el medio de que se vale don Juan para hacer llegar su carta a manos de doña Inés, este horario nos recuerda el libro de Galeoto (encubridor de los amores entre Lanzarote y la reina Ginebra), lectura de Francesca y Paolo en *La Divina Comedia* y ocasión de su pecado carnal.” (ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, Edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 81-82.)

¹¹ *Doña Juana Tenorio*, ed. citada. p. 4.

Como acabamos de observar, el parodista sigue la forma y el contenido de la obra original, pero como ocurre en la mayor parte de las obras paródicas, emplea la reducción y por consiguiente, la extensión de esta parte de la parodia queda algo más concisa. Esta reducción es además necesaria, si se pretende que la representación de la obra no dure más de una hora, pudiéndose así incluir en el típico teatro por horas tan propio de finales del siglo XIX. Esto no es óbice para que en momentos determinados se amplíe algunas líneas como así sucede en este pasaje, dando a entender a los lectores que doña Juana ya había mandado con anterioridad una carta a su amado:

SERAFIN. Otra vez...
 BRIGIDA. Rompe ese sobre.
 SERAFIN. Pero yo...
 BRIGIDA. Arranca esa oblea.¹²
 BRIGIDA. Ten **más** valor y **la carta** BRÍGIDA.
vamos á ver lo que reza. **mas vamos la carta a ver.** 1640

Los dos últimos versos citados se corresponden con el 1640 de la obra original, y en el drama, entre el verso 1595 ya citado y aquél, hay página y media de diálogo entre doña Inés y Brígida donde se manifiesta el ardor sofocante que siente la novicia hacia don Juan y que es aprovechado por su dueña al interpretarlo como amor. En cambio el parodista lo reduce en su obra a sólo dos líneas, después del verso equivalente al 1640, cambiando así el orden del desarrollo de esta parte:

SERAFIN. El cielo me de[sic] valor.
 Qué frío[sic] siento en las venas! (Se pone á leer.)¹³

Las sensaciones de Serafín son totalmente opuestas a las de doña Inés:

¡Ay! Se me abrasa la mano¹⁴.

Por lo tanto el efecto causado por la carta en la parodia se opone al del drama y de ahí podemos advertir la ironía del parodista.

Ahora bien, examinemos cómo empiezan esas dos cartas comparativamente:

SERA. «Serafin del alma mía. »	D. ^a I. «Doña Inés del alma mía. »	1644
¡Ay, qué lenguaje! Me asombro!	¡Virgen Santa, qué principio!	1645
BRIGI. Es verso y será un escombros	BRÍGI. Vendrá en verso, y será un ripio	1646

¹² *Op. cit.*, p. 5.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Don Juan Tenorio*, edición citada, p. 139.

de esos de la poesía.

que traerá la poesía.

1647

Vamos, sigue, no seas tímido. **Vamos, seguid adelante.** 1648

El paródico inicio de las cinco líneas epistolares adopta fielmente la estructura del principio de la carta original con pocos cambios, seguido por unas líneas originales del parodista, y añadiéndose un comentario pícaro muy propio de Brígida, instando a Serafín a continuar leyendo la carta como en la obra original:

Sigue, que ya sabes dónde
nos dicen que está la miel.¹⁵

Mientras Serafín lee la carta, Brígida no hace más que animarlo a que prosiga la lectura como lo hace en la obra original el mismo personaje, persuadiéndolo de que no puede ser feliz si no termina de leer la carta. Mientras que don Juan escribe la carta con dulces palabras para seducir a doña Inés en la obra original, en la parodia Juana intenta convencer a Serafín en su carta utilizando su abundancia material:

»Mira, si quieres llevar
»en vez de capota, capa,
»y en vez de gorro sombrero,
»y charol en vez de cabra,¹⁶

Esta sugerencia de Juana es un reflejo de la tendencia al materialismo que se daba a finales del siglo XIX.

Para concluir la carta, el parodista toma de nuevo como modelo la parte final de la carta original:

SERAF.	»dime una sola palabra,	D. ^a INÉS.	
	» porque á todo está dispuesta	manda, que a todo se atreve	1730
	» por tus amores tú[sic] Juana. »	por tu hermosura don Juan. »	1731

Y suprimiendo las dos páginas correspondientes a las escenas de la inquietud de doña Inés y de la aparición de don Juan, introduce, al terminar Serafín de leer la carta, la escena del desmayo: “(Así que acaba de leer cae **desmayado** en una silla.)”¹⁷. Compárese con la acotación que aparece intercalada entre las dos partes divididas del verso 1778 de la obra original: “(***Desmáyase** doña Inés y don Juan la sostiene[...]*)”¹⁸. En el drama original doña Inés se fascina a causa de la repentina aparición del protagonista; en la comedia el desfallecimiento

¹⁵ *Doña Juana Tenorio*, ed. citada, p. 5.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 6.

¹⁷ *Ibídem.*

de Serafín se debe meramente a la propia lectura de la carta y mientras pierde el sentido, pronuncia unas palabras que recuerdan el verso de doña Inés tras leer que los brazos de don Juan la aguardan para salvarla:

SERAFIN. No sé **lo que me** sucede. D.^a INÉS. ¿Qué es **lo que me** pasa, ¡cielo!, 1708

Brígida contesta a esta duda del estudiante: ‘un soponcio’¹⁹. Y enseguida intenta remediarlo con dos gotas de colonia o, pensándolo mejor, con un traguito del aguardiente de Chinchón que es más fuerte. Y añade un comentario justificante de toque cómico muy propio de ella:

Lo llevo siempre conmigo,
pero por necesidad,
sí, señor, que no por vicio.²⁰

Y sigue desempeñando su papel cómico jugando de la manera siguiente:

Anda, Serafín, reponte,
bebe dos gotas, cariño.
(Bebe ella sin darle á[sic] Serafín.)
No le hace ningun[sic] efecto.
Continúa adormecido.²¹

Cuando pregunta Serafín dónde se encuentra al recuperar el conocimiento, Brígida le contesta en un aparte que donde está él es en el limbo.

Al final de esta escena, Serafín se retira solo para pedir la absolución de los Santos, a diferencia de la escena equivalente de la obra original donde don Juan saca en sus brazos a doña Inés del claustro.

4. 4. 3. ESCENA III

Realmente no hay ninguna escena equivalente en la obra original, ya que se trata de un monólogo de Brígida antes de encontrarse con Juana y después de entregar la carta de ésta. Pero podría establecerse cierta relación con la escena VIII del acto segundo de la parte primera de la obra original, que contiene a su vez el monólogo de don Juan antes de

¹⁸ *Don Juan Tenorio*, edición citada, p. 146.

¹⁹ *Doña Juana Tenorio*, ed. citada, p. 6.

²⁰ *Op. cit.*, p. 7.

obtener la información de Brígida sobre la entrega de la carta que él escribió a doña Inés. Esta escena cumple también la misión de separar la marcha de Serafín de la aparición de Juana. El parodista finaliza este monólogo haciendo que Brígida llame a Juana mediante tres palmadas junto a la puerta.

Ahora bien, lo que nos llama la atención respecto a la obra original, claro está, es el primer verso de esta escena, ya que nos recuerda mucho los apartes de Brígida de carácter similar bastante pícaros. También la idea de ‘el veneno’ la da el verso 1732 de doña Inés:

BRIGIDA	Ya se ha tragado el veneno.	BRÍGIDA.	(Ya presa en la red está.)	1599
.			(Ya tragó todo el anzuelo.)	1710
		D. ^a INÉS.	¡Ay! ¿Qué filtro envenenado	1732

4. 4. 4. ESCENA IV

Como ya hemos adelantado un poco en el capítulo anterior, en esta escena se comprime el encuentro entre don Juan y la dueña de doña Inés de la obra original y la entrevista entre aquél y la criada de doña Ana, Lucía. En esta escena tiene lugar el soborno para poder entrar en la casa. Mientras que en la obra original lo hace con un bolsillo de más de cien doblas de oro, en la parodia Juana ofrece a Brígida media peseta, prometiéndole doblar la cantidad cuando acabe la faena. También don Juan en el verso 1413 de la obra original dobla el oro para convencer a la criada de que le abriera la puerta de la casa de su señora. Aquí, podemos captar la degradación en cuanto a la sustancia del soborno respecto a la obra original, aun prometiéndole comprarle una mantilla nueva, si logra casarse con Serafín. De nuevo, aparece el materialismo subyacente en toda la obra.

Por último, hacer notar otra diferencia entre las dos obras: la anticipación de la lectura epistolar y del soborno a la segunda apuesta en la parodia; en el drama el soborno es consecuencia de la segunda apuesta que se produjo en el primer acto y doña Inés lee la carta en el acto tercero, aunque don Juan la escribió al comienzo de la obra.

²¹ *Ibídem.*

4. 4. 5. ESCENA V

En esta escena y en la escena siguiente, sigue el proceso de retroceso hasta llegar al acto primero de la obra original, ya que la obra de la que nos ocupamos empezó parodiando el acto tercero de la parte primera de la obra original y siguió con el acto segundo.

En esta escena, aparece Luisa por primera vez, y Brígida toma doble partida para llenar su bolsillo aceptando también la proposición de Luisa, cuando ésta le ofrece seis pesetas en el caso de que salga bien del lance.

A continuación, viene la secuencia de los preparativos que reunirán a sus amigas con las dos contrincantes, quienes intentarán demostrar los resultados de sus conquistas de acuerdo con su apuesta de antaño.

BRIGIDA.	Arrim emos á la mesa	D. JUAN.	[...]	Sillas arrim ad.	400
	varias sillas y despues[sic]				
	[...]				

dos copas y una botella. tus dos mejores botellas 101

Mientras que don Juan, tras su antifaz, manda a Buttarelli a preparar las dos mejores botellas de su hostería por si llegan los dos apostantes -asegurándole por lo menos la llegada de uno de ellos que es él mismo-, en la parodia, Brígida reduce la cantidad de las dos botellas a una sola y además, empeora la calidad de ésta. Y para finalizar la escena, la gobernanta llama a las compañeras de las dos, dando un toque de ánimas sobre una botella con una cuchara, lo que nos demuestra una vez más el toque cómico y la simpleza de los medios escenográficos.

4. 4. 6. ESCENA VI

Esta escena carga con el máximo peso de la obra, porque es la de mayor extensión superando las seis páginas en la edición consultada. Su contenido parodia la escena XII del acto primero de la parte primera que se desarrolla en el bullicio de la hostelería donde tiene lugar la cita de nuestro protagonista con su adversario.

Los personajes que participan en la escena son: Brígida, Luisa, las amigas de Luisa, doña Juana y las amigas de ésta. La reducción de personajes es notable respecto a la escena correspondiente de la obra original: don Diego, don Gonzalo, don Juan, don Luis, Buttarelli, Centellas, Avellaneda, caballeros, curiosos y enmascarados. Como aparecen enmascarados bien por motivo del carnaval o bien por esconder su identidad en el drama, paralelamente en la comedia todas las chicas se embozan con sus mantones.

JUANA.	Señora,	DON JUAN.	hidalgo.	382
	esa silla está comprada.		Esa silla está comprada,	381
LUISA.	En ese caso es notorio...	DON JUAN.	Que ésta es mía haré notorio.	385
JUANA.	Y el más miop e vería...	DON LUIS.	Y yo también que ésta es mía.	386
LUISA.	Que yo soy Luisa Mejía.	DON JUAN.	Luego sois don Luis Mejía.	387
JUANA.	Yo doña Juana Tenorio.	DON LUIS.	Seréis, pues, don Juan Tenorio.	388
		DON JUAN.	Yo soy don Juan.	
			<i>(Quitándose la máscara.)</i>	
		DON LUIS.	Yo don Luis. (Id.)	392

Se descubren las dos competidoras como sucede con sus parodiados y se dan las manos.

Tras una breve introducción en la que Luisa dice que Juana es muy puntual a sus citas y en la que ésta se jacta de ser cumplidora, la última empieza a explicar el porqué de la apuesta de hace un año. El hecho es que ella y Luisa se enamoraron del mismo hombre, Serafín, el huésped de Brígida, y como eran buenas amigas, en vez de luchar por el joven, convinieron en que se casaría con él la que presentase mayor número de victorias amorosas en un año. Pero ellas impusieron una condición:

siempre que la honra quedára[sic]
de toda impureza limpia.²²

Como estudiaremos más adelante detalladamente, existe una gran diferencia entre esta apuesta de las dos señoritas de finales del siglo XIX y la que efectúan dos caballeros en torno a 1545, últimos años del reinado del emperador Carlos V. La razón de la apuesta de don Juan y de don Luis nace de la soberbia, no del amor y la amistad. Un día dijo éste que en toda España no habría nadie que pudiese hacer lo que él, y aquél le retó. La apuesta fue cuál de los dos obraría peor y con mejor fortuna en el periodo de un año.

²² *Op. cit.*, p. 11.

Por un lado, Juana está impaciente por demostrar su triunfo exponiendo el resultado de la lista de sus conquistas:

JUANA. Hé **aquí** las hazañas **mías**. (Saca un pliego.) D. LUIS. **Aquí** está el **mío**: mirad, 637
Contad las vuestras primero. **Contad.** 646

Pero Luisa, cediendo la palabra a Juana, da la oportunidad de respetar el orden de la obra original, en la que preceden unas explicaciones de las hazañas de los dos oponentes antes de comparar la lista de sus duelos y de sus conquistas amorosas. Juana tampoco se queda atrás y hace hablar primero a Luisa. Después de brindar, Luisa empieza a contar su autobiografía desde su nacimiento en una confitería, su ‘dulce’ (dilogía; sentidos primitivo + figurado ‘grato, gustoso y apacible’) infancia, etc. Entonces Brígida hace un comentario en un aparte, por supuesto irónico, aprovechando la disemia del adjetivo, y acentuando el sentido originario,

(¿Si habrá comido merengues
y caramelos la niña?)²³.

Sigue Luisa un poco más con su historia vital hasta llegar al asunto que nos interesa: sus conquistas amorosas. Pero aquí el carácter y la razón de sus conquistas son diferentes de los de *Don Juan Tenorio*:

he visto á mis piés[sic] rendidos
llorando á lágrima viva
para conseguir mi mano,²⁴.

Como íbamos diciendo, en la parodia se trata solamente de la conquista del corazón de los hombres, sin implicar la faceta física que tendría como condición previa, forzosamente, el matrimonio. Pero el objetivo de la apuesta no era contraer matrimonio con ninguno de ellos, sino conseguir la licencia para casarse con Serafín. Aun así permanecen las similitudes con la obra original en el hecho de que hayan recorrido en sus conquistas todas las clases sociales. Veamos la lista de los corazones rotos por Luisa:

seis títulos de Castilla,
tres matadores de toros,
el que da las banderillas,
un alquilador de coches,

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Op. cit.*, p.12.

un flauta, dos organistas,
el director general
de una sociedad vinícola,
un capitan[sic] de Farnesio,
dos tenientes de Pavía,
cien cabos, catorce quintos,
un furriel de la milicia,
toda la Guardia Civil
inclusa la infantería,
y los alumnos de leyes,
con más los de medicina
de Madrid, de Barcelona,
de Valencia y de Sevilla.²⁵

Mientras que los lugares de las acciones de los dos competidores se dispersan por varias ciudades de diversos países del ámbito europeo (Roma, Nápoles en el caso de don Juan; Flandes, Gante, Alemania y París en caso de don Luis), Luisa se limita al territorio nacional, aunque en varias ciudades.

LUISA.	Hé[sic] aquí los certificados	DON JUAN.		522
		DON LUIS.	y escrito en este papel	627
	con sus rúbricas y firmas,	DON JUAN.	está cuanto consiguió ,	523
		DON LUIS.	está lo que consiguió ,	628
	y aquí para mantenerlo	DON JUAN.		524
		DON LUIS.	y lo que él aquí escribió	629
	si alguien dudara [sic] está Luisa.	DON JUAN.	mantenido está por él.	525
		DON LUIS.		630

Inmediatamente después de otro brindis, Juana empieza a hablar tras toser y prepararse ‘como un orador’²⁶. Esta última frase de la acotación del parodista es otra muestra de una de las armas a la hora de escribir una parodia: exageración fuera de lugar. Con ello se puede conseguir ridiculizar fácilmente a sus personajes y por supuesto, lograr un efecto cómico considerable.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ídem.*

Juana también ha visto rendirse a centenares de hombres a sus pies. Pero su táctica fue más agresiva. Viendo a los hombres con desdén, dijo,

«si no me quieres por bien
me querrás por el espanto.»²⁷

Ella misma se autoproclama la calamidad de la humanidad masculina y pone en práctica todos los medios de seducción para apresarla. Y a continuación enseña un pliego como resultado de su obra, cuyo número es una superexageración (sobre cuatrocientos hombres han muerto de amor por ella.), si lo comparamos con los de los personajes de la obra original (veintitrés muertos y cincuenta y seis conquistas de parte de don Luis; treinta y dos muertos y setenta y dos conquistas de don Juan).

Otra nota que destaca en la lista de Juana es la síntesis de los muertos en los duelos y de las conquistas amorosas de la lista de don Juan, ya que sus víctimas han muerto sólo de amor. De modo que las consecuencias de sus conquistas son más graves comparadas con las de los hombres que firmaron rendidos deseando casarse con Luisa.

Después de recibir la admiración de Brígida y de Luisa (como su parodiado), Juana continúa su discurso:

JUANA.	ya de esferas elevadas,	DON JUAN.	
	ya de esferas inferiores;		
	de un teniente general	Desde una princesa real	662
	descendí á un tambor mayor;	a la hija de un pescador,	663
	ha recorrido mi amor	¡oh! ha recorrido mi amor	664
	toda la escala social.	toda la escala social.	665

Juana también ha explorado todas las clases sociales como su adversaria y como su parodiado, y para comprobarlo la primera y el último especifican dos de sus conquistas en forma de redondilla. Nuestro autor aumentó dos versos en la cabecera de esta parte imitada, aunque conservó la forma poética incluso con las mismas rimas y copió los dos últimos versos excepto la exclamación del penúltimo.

En cuanto a las cifras, don Juan se limita a sugerir a don Luis, quien acaba de preguntarle que cuántos días emplea en cada mujer que ama, que divida los días del año

²⁷ *Op. cit.*, p. 13.

entre las que se encuentran en su lista. Nuestra «heroína» presume explícitamente de que necesita muy poco para matar a los hombres.

JUANA.	Un día para atraerlos,	DON JUAN.	Uno para enamorarlas,	686
	otro para amelonarlos,		otro para conseguir las,	687
	tres horas para encenderlos		otro para abandonarlas,	688
			dos para sustituirlas,	689
	y un hora de no quererlos		y un hora para olvidarlas.	690
	igual á descabellarlos.			

Un pequeño cálculo nos conducirá a confirmar algo que ya apunté. Se trata del exagerado número de los fallecidos que nos ofrece Juana en su pliego. Según ella, sólo necesita dos días y cinco horas para provocar la muerte de un hombre. Si suponemos que dedica todo su tiempo a trabajárselos, pero de uno en uno, habría seducido a no más de ciento sesenta y cinco, sobrando solamente quince horas. El único modo de lograr la cifra de cuatrocientos varones sería seducir a dos o tres sujetos simultáneamente sin descanso. Aun así, cuesta pensar que no se trate de una exageración, o simplemente de un farol.

En cambio, los números que nos da don Juan sí que cuadran matemáticamente. Sus presas declaradas ascienden a setenta y dos, si dividimos los días de un año, que es el periodo establecido para llevar a cabo la apuesta, como don Juan demuestra a su competidor, tocan a cada mujer cinco días y quedan cinco días para repartir entre todas ellas. Como don Juan concluye cada uno de sus actos añadiendo una hora para olvidar a cada una de sus ligues, si quitamos esas setenta y dos horas de las ciento veinte que emplea en el olvido, todavía nos quedan cuarenta y ocho horas, dos días enteros de margen.

Si el protagonista de *Don Juan Tenorio* es un donjuán, la de *Doña Juana Tenorio* sería una superdoñajuana. El caso de don Juan, aunque también resulta exagerado, podría no ser imposible. Mas la declaración de Juana no es demasiado fidedigna. Claro está que precisamente estas características son las que la convierten en una parodia del otro.

Inmediatamente después vuelve sobre el tema de la ética sexual de la época, para que no quede ninguna duda al lector:

Y pura fuí viento en popa
de amor en el platonismo,
pues le rompía el bautismo

al que osaba ni á mi ropa.²⁸

En vez de tomar un papel activo-físico como don Juan y don Luis en sus conquistas amorosas deshonrando y después abandonando a sus víctimas, el juego de Juana y Luisa consiste en hacerse desear ellas mismas por sus juguetes en un plano pasivo-emocional sin coleccionar los cuerpos masculinos como podrían hacer doñajuanas actuales. En el ámbito temporal de esta obra, resulta imposible adelantar un concepto bastante moderno como el de ‘objeto sexual masculino’ y las mujeres siempre tenían que reservarse detrás de la cortina de humo que la historia les había impuesto en el nombre de la honra. Claro está que el concepto de honra para las mujeres y para los hombres era diferente. Por lo tanto, una mujer de aquella época debería conquistar a un hombre sin «conocerlo» en el sentido bíblico de la palabra, por mucho que fuera doñajuana. No se podía ni imaginar una parodia en la que la contrapartida de los seductores masculinos fuesen las seductoras femeninas con tintes sexuales. Por lo tanto, no existe un total antagonismo.

Por lo menos por su parte, doña Juana es una mujer de carácter. Muestra actitudes violentas normalmente asignadas a los roles masculinos, aunque con el único fin de guardar su virginidad:

quince cráneos llevo rotos,
treinta narices deshechas,
dobladitos cinco espinazos,
partidos dos colodrillos,
dislocados tres tobillos,
nueve codos y seis brazos.
Y en estos mismos renglones
hallareis, estad seguras,
veinticinco dentaduras
saltadas á mogicones.²⁹

Como no puede, no quiere o más bien no le dejan «deshonrar» a sus hombres como don Juan a sus mujeres, por lo menos se dedica a estropear todas las partes de los cuerpos masculinos que puede. Algo es algo.

²⁸ *Op. cit.*, p. 14.

²⁹ *Op. cit.*, p. 15.

A continuación, el parodista intercambia el orden de los versos 506 y 507 de la obra original, pero copiándolos exactamente. Veámoslo entonces en la comparativa siguiente.

JUANA.	Yo á los palacios subí,	D. JUAN.	yo a los palacios subí,	507
	yo á las cabañas bajé,		Yo a las cabañas bajé,	506
	[...]		yo los claustros escalé,	508
	y en todas partes dejé		y en todas partes dejé	509
	quien se acordára de mí. (Acción de pegar.)		memoria amarga de mí.	510

Los puntos suspensivos de los versos anteriores se enmarcan de nuevo en esa actitud un poco violenta a la que ya nos tiene acostumbrados doña Juana, y que en este caso tratan de remarcar el entusiasmo puesto en el discurso:

corazones dividí,
y al que se burló de mí
las orejas le arranqué.³⁰

Y muy orgullosa de sus actos, recomienda que la crean,

JUANA.	porque para mantenerlo	DON JUAN.	y lo que él aquí escribió	524
	basta y sobra doña Juana.		mantenido está por él.	525

Pero enseguida, recibe un ataque de Luisa que replica que ella es la ganadora de la apuesta aunque la suma de Juana sea mayor, porque a ella la quisieron voluntariamente, mientras que a Juana fue por la fuerza. Y reclama a Serafín como su esposo. Esta escena nos recuerda el argumento de don Luis cuando éste acude a don Juan, después de saber que ha sido ultrajado, y protesta a su rival por haber jugado sucio. Tras compartir una discusión bastante fuerte con su enemiga, Luisa propone una apuesta nueva, mientras que en la obra original, es don Juan quien lo hace. Esta vez tendrán que seducir cada una de ellas, en directo, al apostado hasta enamorarlo y la ganadora, por fin, podrá ser la mujer de su amado. Juana lo acepta gustosamente y su rivalidad entrará en una nueva fase.

La primera en intentarlo será Luisa, que pide a sus amigas que dejen libre el campo de batalla. Juana, por último, se marcha diciendo para sí que si por bien no la quisiere, la querrá por la tremenda. Esta postura frente a los hombres, ya nos la hizo saber en la página 13 de la obra, cuando declaró que si no la quisiere por bien, la querrá por el espanto. Luisa espera a Serafín tras la puerta y la escena queda medio a oscuras.

4. 4. 7. ESCENA VII

El pobre Serafín no se puede concentrar en las lecturas devotas por culpa de lo que ha leído en la carta que le envió Juana. De pronto cree escuchar, bajo la influencia maligna de esa carta, un diablo que murmura tentaciones junto a su oído. Mientras tanto, se oye una música muy suave pero alegre, y se hace a sí mismo una pregunta que guarda mucha similitud a la sujeción de doña Inés en la escena del rapto de la monja:

SERAFIN. **¿Es** verdad ó es un **delirio**? DOÑA INÉS. **¿Qué es** esto? Sueño... **deliro**. 1772

También nos recuerda mucho la actitud de la profesada, cuando Serafín, a continuación, pide el auxilio al Señor cubriéndose el rostro con las manos. Luisa le demanda su amor a base de unas sevillanas, canción de amor alegre, y sigue la tonada:

No te asustes, entrañas,
no traigo cuernos,
lo que traigo es cariño³¹

Podemos captar la sugerencia del autor del doble sentido de ‘cuernos’ en la parte citada de dicha canción, si consideramos que la característica de esta obra es la comicidad.

Serafín reacciona al oír esa canción. Otra afinidad la encontramos remontándonos a la escena de la lectura de la carta de la obra original por boca de doña Inés. Esta vez es ella la que se interpela con un ecfonema:

SERAFIN. Yo no sé **lo que me pasa**. DOÑA INÉS. **¿Qué es lo que me pasa**, ¡cielo!, 1708
que me estoy viendo morir? 1709

Como acabamos de observar, doña Inés se la toma de una manera más tremenda correspondiendo a su papel y a su función dramáticos, aunque el efecto que producen o bien las canciones amorosas (música) o bien la carta de amor (poesía) a los dos personajes es el mismo: el romanticismo. Ante la invasión de la grandeza del romanticismo, Serafín, de momento, no puede evitar dejarse influir, y dice que tiembla ‘como un chiquillo’³². Luisa le contesta que no se asuste y que lo único que desea es que sus notas hieran el ‘tierno corazoncito’³³ de Serafín. Ella considera la apuesta en sí como algo muy afectuoso y

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Op. cit.*, p. 17.

³² *Ibíd.*

³³ *Íd.*

sentimental. Le confiesa que lo desea con vehemencia, le enseña su mano blanca, y quiere convencerlo para que se case con ella, diciendo que entonces su vida sería un paraíso. Pero no logra persuadirle. Serafín recupera su fuerza de voluntad y la rechaza amenazándola con llamar a un guardia cívico. Así pierde nuestra antagonista su última oportunidad.

4. 4. 8. ESCENA VIII

Es la segunda escena más larga de esta historia y en ella sola están parodiadas las de la humillación de don Juan, del sofá y del seductor seducido de *Don Juan Tenorio*. Como se puede imaginar por las escenas parodiadas, el contenido es el intento de Juana por ganar su segunda apuesta con resultado positivo al final de la misma. Veámoslo con más detalle a continuación.

Después de intercambiar largos insultos y airear sus trapos sucios del pasado, las dos contrincantes logran llamar la atención de su amado cuando, al cabo de esta discusión, empiezan a agredirse físicamente la una a la otra. Como podemos suponer según lo que observamos hasta ahora sobre los caracteres de las dos, la que responde más enérgicamente a este acontecimiento es Juana y deja a Luisa medio muerta en un sillón.

Como ya he dicho, Serafín reacciona ante este suceso murmurando que todo ha sido por él. La muy lista de Juana aprovecha esta ocasión para reemprender su ataque retomando las palabras de éste. Confirma que ha sido por él, por el hombre que adoró. Lo incita a abandonar su vocación y a casarse con ella, intentando convencerlo de que también se puede servir a Dios educando a sus hijos y adorando a su mujer. El discurso transcurre, a continuación, parodiando la escena de súplica don Juan al Comendador en su quinta (P I, A IV, E IX), aunque el receptor de la parodia no guarda correlación alguna respecto al de la obra original, ya que el destinatario del drama es una figura inexistente en la parodia: don Gonzalo, el padre de doña Inés.

JUANA.	Yo seré tu humilde esclava,	D.JUAN.	Yo seré esclavo de tu hija,	2516
	yo tus huellas besaré,		mi alta cerviz incliné,	2481
	jamás delante de un hombre		Jamás delante de un hombre	2480

me he arrodillado á sus piés,	de rodillas a tus pies.	2515
ni he suplicado jamás	ni he suplicado jamás	2482
ni á mi padre ni á mi rey.	ni a mi padre ni a mi rey.	2483
Y pues á tus plantas guardo	Y pues conservo a tus plantas	2484
la postura en que me ves,	la postura en que me ves,	2485
considera, Serafín,	considera, don Gonzalo,	2486
cuanto amor debo tener.	que razón debo tener.	2487
Yo te daré mis haciendas,	tú gobernarás mi hacienda	2518

Como acabamos de ver, la escena de súplica está totalmente reflejada en la parodia, e incluso cuatro de los versos son copia exacta de los versos parodiados. Desde el verso 2482 hasta el 2487, los seis versos son recogidos íntegramente sin cambio de orden por el parodista, siendo encabezados por el verso paródico del 2516. Finalmente para dar un giro en el argumento, introduce el verso variado del 2518 de la obra original para atraer a Serafín, ofreciéndole muchos regalos seductores:

	yo te compraré un chaqué y esa chaqueta infantil por levitas trocaré. Yo te compraré botinas, corbatas lo ménos[sic] seis, ³⁴	
JUANA. haremos un paraíso[sic]	DON JUAN. yo la daré un buen esposo	2528
de esta casa y un eden[sic].	y ella me dará el Edén.	2529

He consignado los dos últimos versos, porque están claramente parodiando los versos 2528-9 del drama en que don Juan promete a don Gonzalo ser un buen marido de doña Inés y asegura que ella le proporcionará el Edén sólo por ser su mujer.

Volviendo sobre el aspecto de los regalos, menciona David Thatcher Gies, “The middle-class obsession with itself and its possessions, which we have seen in detail in other works, is reflected here as Juana details everything she will buy for Serafín in exchange for his favors: ties, shirt collars, cuff links, socks, underwear, hats, handkerchiefs, and much, much more in a listing of consumer goods unthinkable in the eighteenth century or even in the first half of the nineteenth.”³⁵

³⁴ *Op. cit.*, p. 22.

³⁵ GIES, David T., *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 289.

A diferencia de la parodia en que Juana ofrece un montón de dádivas a Serafín a la par del capitalismo imperante en el último tercio del siglo XIX, en la obra original, todo lo que promete es para el padre, y lo único que le otorga a su amada es un buen esposo. Pero aun así, con solo eso le bastará a la protagonista femenina de la obra romántica para llenar su idealismo. Es de notar que el hecho de ofrendar tantos artículos lujosos alarga esta parte de la parodia respecto a la obra original.

Ante la indecisión de su amado, Juana, esta vez, cambia de táctica y le amenaza con romperlo en dos por las piernas, sacarle las muelas a bofetadas, arrancarle el pelo, sacarle los ojos con las tijeras, ponerle las narices de chatas y desfigurarle el rostro hasta dejarlo tan feo que no pueda valer para el amor. Y finaliza concluyendo que, con todo esto, Serafín debe pensar que ella lo quiere mucho y le ruega que corresponda a su querer.

El seminarista empujado al callejón sin salida, después de aguantar todos los disparates de su pretendiente, le pide que pare de hablar de una vez. La razón es que viendo esos desplantes, se le aflojan los tirantes. Hay una gran diferencia en este aspecto respecto a la obra original, porque en el drama doña Inés, exaltada, pide a don Juan que se calle por compasión, porque cree que no podrá resistir mucho tiempo sin morir, porque oyéndolo su cerebro enloquece y arde su corazón. A pesar de esas diferencias, Serafín continúa hablando con la misma frase que su parodiada.

SERAFIN. **Tal vez Satan[sic] puso en tí,** DOÑA INÉS. **Tal vez Satán puso en vos** 2240

Pero los tres complementos directos que vienen seguidamente en la obra original,

su vista fascinadora,
su palabra seductora,
y el amor que negó a Dios.³⁶

son reducidos a uno, añadiéndose una frase adverbial y una oración relativa:

para decidirme artero,
esa varita de arriero
que tanto me asusta á mí.³⁷

Ahora vienen, a continuación, dos versos copiados y dos, modificados:

³⁶ *Don Juan Tenorio*, edición citada, p. 162, vv. 2241-3.

³⁷ *Doña Juana Tenorio*, ed. citada, p. 23.

SERAFL.	No, Juanita, en poder mio[sic]	D. ^a INÉS.	No, don Juan, en poder mío	2248
	resistirte no está ya,		resistirte no está ya:	2249
	yo voy á tí[sic] como va		yo voy a ti como va	2250
	el perro á bañarse al río[sic].		sorbido al mar ese río.	2251

El parodista aprovecha estos últimos versos, que luego alarga con ocho más en los que se rinde definitivamente ante la persistencia de Juana:

Como el murmullo á la fuente,
sorbido, cual corre eterno
á la caja del gobierno
el trigo contribuyente.
Como el bebedor al vino,
el desprecio á la miseria,
como la nuez á la feria
y el español al destino.³⁸

Y por fin, el rendimiento explícito copiado de la obra original:

SERAF.	Mira, Juana, yo lo imploro	D. ^a I.	¡Don Juan! ¡Don Juan!, yo lo imploro	2256
	de tu hidalga compasion[sic],		de tu hidalga compasión:	2257
	ó arráncame el corazon[sic]		o arráncame el corazón,	2258
	ó ámame, porque te adoro.		o ámame porque te adoro.	2259

Juana reclama su victoria y Luisa reconoce su derrota. La triunfadora anuncia su boda que se celebrará al día siguiente y Serafín está de acuerdo en que se realice cuanto antes. La novia invita a todos los presentes a unos buñuelos, y les sugiere pedir perdón al público, cantando una copla malagueña entre todos. Cantan todos.

Luisa, de buena gana, concluye la obra, pidiendo a los espectadores que no los abucheen sino que los premien con un aplauso:

Feliz me llamo,
si con esas manitas
me das un bravo.³⁹

Así termina la obra de Rafael María Liern y Cerach, solicitando la aprobación del público, lo que es muy típico en el género chico de su época.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ *Op. cit.*, p. 24.

4. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA

4. 5. 1. LA REPRESENTACIÓN

El día 11 de noviembre de 1875 se estrena la obra en el Teatro Eslava, como así consta en el diario *El Imparcial* en su edición número 3039 del mismo día, jueves, en la «sección de espectáculos». El mismo diario anota en su edición del día siguiente, viernes 12 de noviembre, un breve sobre el éxito de dicho estreno:

“En el teatro Eslava se estrenó anoche con excelente éxito una parodia en un acto y en verso, original de D. Rafael María Liern, titulada *Doña Juana Tenorio*.

El público aplaudió á[sic] los artistas encargados de la ejecución y pidió al terminar la pieza el nombre del autor, no presentándose éste en el palco escénico por no hallarse en el teatro”⁴⁰.

La puesta en escena se prolongó en el mismo teatro Eslava durante todo el mes, permaneciendo durante tres semanas en cartelera. Durante ese tiempo compartió cartel con otras obras cuales son (por orden de incorporación a la cartelera): *-Doce retratos, seis reales. -La Veleta. -Juan el perdio. -Cazar en su mismo soto. -Sexo débil. -Primo y ante primo. -Retascon Barbero y Comadron. -La sotana y la mantilla. -Una historia de Boardilla. -De mal en peor. -Margarita de Borgoña. -Maestro de baile. -Un día fatal. -Las cajas de cerrilla. -Un sentenciado a muerte. -El campanero de San Pablo. -Por un majuelo. -Deuda de sangre. -Ya pareció aquello. -El cura de Fuenlabrada. -Por un majuelo.*⁴¹

El programa del teatro Eslava incluía diariamente cuatro obras, empezando a las ocho para terminar con un baile. Los domingos se añadía una sesión a las cuatro, con una única representación seguida del baile.

El éxito de la obra es evidente desde el momento en el que observamos que su duración en cartelera es sensiblemente mayor a la de cualquiera de sus compañeras: siete

⁴⁰ *El Imparcial*: diario liberal, año IX, núm. 3040, viernes 12 de noviembre de 1875, «Sección de Espectáculos».

⁴¹ Diario citado, días 11 al 30 de noviembre de 1875.

días las que más (*La sotana y la mantilla* y *Una historia de Boardilla*) y sólo tres o cuatro días cualquiera de las otras, frente a los veinte días de *Doña Juana*.

4. 5. 2. LA CRÍTICA

Por su interés desde el punto de vista histórico y por su no excesiva extensión, me voy a permitir incluir, casi en su totalidad, los dos artículos que he podido localizar en la prensa especializada del momento, ambas muy críticas con la obra, como veremos inmediatamente.

4. 5. 2. 1. *La Ilustración Española y Americana*

Año XIX. núm. XLII, Madrid, 15 de noviembre de 1875, p. 306. «LOS TEATROS. I»

por Peregrin García Cadena.

POETAS CÉLEBRES POR CILLA.

ZORRILLA,

42

“[...] Por lo demás, el paso de comedia tiene su fin moral; acaba en casamiento.



Con este mismo desenlace ha querido, sin duda, cohonestar otro escritor las demasías de una composición deplorable representada en el teatro Eslava con el título de *Doña Juana Tenorio*, y en la que, como lo indica su título, se trata de parodiar el drama de Zorrilla, que ha privado noches pasadas en casi todos los teatros de Madrid. La pieza carece de ingenio, y no es ciertamente el aticismo la cualidad que en ella resalta. La acción pasa entre dos pelanduscas, un

¡Cual triunfan esos seres que me hacen cucamona y
editan mis romances, y octavas y cuartetos!
Son para mí el aplauso, los lauros, las coronas...
¡para ellos las pesetas!

estudiante de teología y una bruja
zurcidora de voluntades, de la más

⁴² Gráfico y poema extraídos de la portada del *Madrid Cómico* del 25 de Julio de 1880.

repulsiva catadura. Juana y Luisa se disputan el amor del estudiante, y apuestan la posesion[sic] del tímido cordero, á cuál de las dos sacrificará en aras de su hermosura más víctimas de sus encantos.

Excusado es decir lo que un pugilato de esta especie y entre dos ninfas de tal jaez, se prestará á los desahogos de un ingenio poco melindroso en la elección[sic] de la sal que ha de servir de condimento á su composicion[sic]. El chiste degenera en grosería, y la parodia cae en los dominios de la farsa baja y vulgar. Verdad es que el autor, comprendiendo qué orden[sic] de ideas y de imágenes ha de despertar forzosamente en el ánimo del auditorio aquella tentacion[sic] de la sórdida Celestina y aquellas relaciones de los méritos y servicios de las dos perdidas que se disputan la posesion[sic] del apocado teólogo, intenta dulcificar la crudeza del asunto poniendo en boca de estos personajes ciertas insinuaciones que tienden á persuadir al público de que, digan lo que quieran las apariencias, no hay cosa alguna en cuanto dicen y hacen que sea en detrimento de la moral; pero fácil es comprender que estas profesiones de fe, sembradas en las latitudes en que el poeta coloca la accion[sic] de su desventurada parodia, cuadran á la composicion[sic] como si se hicieran campear en la superficie de un lodazal algunas florecillas artificiales, símbolos de pureza y de inocencia, ó como si se colgase la cruz de Beneficencia del candil de una cueva de forajidos.

El autor de *Doña Juana Tenorio* podia[sic] haber excusado estas protestas, con las cuales ha querido cubrir de algun[sic] modo la ingenua desnudez de la realidad, sin conseguir otra cosa que recargar la fisonomía de sus heroínas de burdel con otro rasgo de desvergüenza.

He consagrado algunas frases á esta parodia, para señalarla como ejemplo de producciones poco dignas de la escena y que debieran hallar correctivo anticipado en el buen juicio de las empresas. Sin hablar de otras superiores conveniencias de que no se puede prescindir en las obras destinadas al teatro, la cultura proscribía esos engendros en que todo es grosero, en el fondo y en la forma, y en que se procura fundar los estímulos de la risa en los instintos ménos[sic] delicados, para suplir la falta de ingenio y de aticismo.

Por lo demas[sic], la parodia, ó cosa tal, se ha aplaudido en el teatro Eslava. El autor, de cuyo esclarecido talento no es ciertamente digna tan repulsiva concepcion[sic], fué llamado á la escena la noche del estreno y no se presentó en las tablas.

¿Será que el estrépito del triunfo no pueda ahogar algunas veces el grito de la conciencia literaria?

El Sr. Liern obró cuerdamente hurtando su personalidad al entusiasmo del público: la notoriedad del pecado no debe alcanzar al pecador.”

4. 5. 2. 2. *Los Lunes de «El Imparcial»*

«Revista de Teatros» por Peregrin Garcia Cadena (15 de noviembre de 1875).

“[...]

Doña Juana Tenorio, pieza de en un solo acto estrenada en la noche del jueves en dicho coliseo, es, hasta cierto punto, un mal remedo burlesco del Drama de Zorrilla, una parodia mal forjada y peor vestida de algunos pasajes de esta obra, un aborto repulsivo, indigno de todo punto del escritor que lo ha concebido, desperdiciando, como tiene costumbre, lastimosamente, los envidiables dotes que ha recibido de la naturaleza.

Su obra no se recomienda por el ingenio, ni es soportable bajo el punto de vista de la cultura y de las conveniencias de la escena. Si aún con la sana intención de redimirle del pecado en que le abisma su excesivo desenfado cómico, no temiera usar de excesiva dureza con el Sr. Liern, autor de la parodia, le diría que su *Doña Juana Tenorio* es un aborto indigno de un entendimiento que tiene la conciencia de su valor y de una inventiva capaz de más airosas empresas.

Los personajes que figuran en la obra del Sr. Liern son dos cortesanas de los barrios bajos, un cursante de teología, y una vieja, desharrapada[sic] y repugnante Celestina, digna de la suciedad femenina a quien consagra sus servicios.

Las dos ninfas se disputan el amor del tímido estudiante, cuyas contemplaciones ascéticas turba a cada momento la sordida[sic] zurcidora de voluntades, y resuelven que este inocente cordero, transfiguración masculina de la enamorada doña Inés, le sea

adjudicado en juicio contradictorio á aquella de las dos rivales que haya llevado á cabo por esos mundos adelante mayor número de hazañas amorosas.

No hay que decir que doña Juana Tenorio y doña Luisa Mejía se habrán dado maña a escandalizar al universo para adquirir el derecho de conducir al pié de los altares al apocado él[sic] inconsciente seminarista. El desenfreno ha llevado á todas partes la consternación, y en todas partes han dejado amarga memoria de su campaña amorosa; tan resueltas están las dos rivales à[sic] no perdonar sacrificio para obtener la mano de Serafín, objeto mil veces afortunado de este noble combate de emulacion[sic].

Y digo para obtener la mano, porque el autor no se chancea en materias de moral; sus heroínas[sic] podrian[sic] ser tan desvergonzadas y tan perdidas como se quiera, pero todo lo hacen *pour le bon motif*. Es más; al comenzar el cuento de sus fechorías amorosas, las heroínas[sic] de la parodia lo hacen bajo la protesta de que su virtud ha salido incólume de las borrascas que pasan á referir, dando con esto una satisfacción[sic] á los espíritus meticulosos que, dejándose llevar de livianas apariencias, pudieran echar las cosas á mala parte.

[...]

La parodia del Sr. Liern se aparta, en la leccion[sic] moral, del drama parodiado. La inocencia seminarista, subyugada por el amor, no tiene aquí la fortuna de escapar, con la muerte, de los brazos del vicio.

Angel se deja casar con doña Juana.

La burladora de los barrios bajos no tiene que hacer á última hora ningun[sic] esfuerzo de contricion[sic] para rescatar su pasado. El fin justifica los medios que emplea para conseguirlo, y la moral no tiene que decir esta boca es mia[sic] desde el momento en que ve encenderse para esta heroína[sic] los candiles de Himeneo.

Doña Luisa no da con su alma en los infiernos, pero se da con el pico á todos los demonios al verse defraudada en sus honestas aspiraciones.

[...]

Hay, sin embargo, en esta obra un crimen[sic] que reclama perentoriamente un punto de contricion[sic]. Este crimen[sic] lo ha cometido el Sr. Liern, malgastando sus

envidiables facultades cómicas en un engendro tan poco digno de la escena, y le deseo un sincero arrepentimiento *en vida*, con el cual ha de ganar, y no poco, su reputacion[sic] de escritor.”

CONCLUSIÓN

Es evidente que el autor no pretendía comprometerse en modo alguno con temas espinosos como pueden ser el pecado, la muerte, la contrición, la igualdad hombre-mujer o la discriminación sexual, o la doble moral. Es más, es clara su intención de esquivar en todo momento cualquier indicio serio que pudiera situar a su obra fuera de los estrictos límites de la comedia de pasatiempo. Es cierto que la obra podría, manteniéndose en los límites de la parodia cómica, haber tomado otros derroteros mucho más interesantes y haber aprovechado las facilidades que da la ironía para haber atacado a la moral vigente en la época y las rígidas normas de la sociedad de su tiempo. Pero entonces nos encontraríamos ante una obra totalmente distinta.

La crítica del momento arremete contra esta pretensión de situarse al margen de todo compromiso, y opina que de hecho no lo logra, cayendo en el ridículo al pretender que sus heroínas han salido incólumes en su virtud tras todas sus inmorales aventuras. Pero a su vez cae en las garras de esa misma moral al juzgar al autor y a su obra en función de la misma.

En definitiva, el autor no tiene pretensión alguna de equiparar su obra con la de Zorrilla. El paralelismo entre las dos obras es sólo el necesario para acrecentar las pretensiones cómicas de la obra. Sólo pretende divertir a su público con una obra ligera. Esto sí que lo consiguió a juzgar por el éxito de público al que nos hemos referido. Por ello, no hay, en absoluto, ninguna moraleja o conclusión moral en la obra. Doña Juana, a pesar de todas sus fechorías, recibe su premio sin pagar precio alguno, al contrario que su parodiado, que ha de implorar el perdón divino y el de sus víctimas pasando por el tránsito de la muerte y por un profundo arrepentimiento. Doña Luisa tampoco es castigada más allá

de su derrota y de la paliza a la que se ve sometida por doña Juana. El estudiante de teología no es más que eso, un estudiante. El autor evita definir si, además, posee algún tipo de vocación religiosa y se limita a describirlo como un estudiante ingenuo y misógino.

El autor no se mete para nada en el campo teológico. La infinita misericordia divina capaz de olvidar toda una vida de maldades de don Juan, no es tema sobre el que se interese Liern, aunque tampoco lo hará ninguna de las parodias de *Don Juan*. Es lógico que así sea en una parodia de pretensiones cómicas, pero la comicidad no está reñida con la ironía crítica, y es aquí donde podemos echarle en cara a Liern su escasa aportación a la cultura y filosofía del donjuanismo tradicional. Era necesaria una feminización del mito del donjuanismo, Liern parecía capacitado para llevarla a cabo, pero optó por el camino fácil y desaprovechó una oportunidad única. Quizá fue demasiado prematura su intención de optar por un tema tan avanzado para su tiempo.

Pero a pesar del ya aludido escaso compromiso del autor, no podemos negar que esta obra aporta algo vanguardista desde el punto de vista sociológico a la trayectoria de la evolución de la obra parodiada: un intento de feminizar el donjuanismo aunque desde una óptica claramente masculina.

5. EL NOVIO DE DOÑA INÉS

FIN DE FIESTA, EN UN ACTO

Introducción

La enorme popularidad del *Tenorio* y los precios sensiblemente más baratos de la taquilla¹, lo hicieron accesible a los manoseos de todos los que ansiaban experimentar el placer de las risas. Son incontables las parodias, imitaciones y obras inspiradas en él. “Pero esto sería lo de menos. Al fin, entre las obras que le tomaron por fuente de inspiración suele haber literatura; y entre las parodias y caricaturas relampaguea a veces la gracia. Lo peor son las profanaciones que el *Tenorio* en sí, el auténtico drama de Zorrilla, viene sufriendo en su peregrinación por todos los escenarios.”²

En un breve resumen podríamos decir que *El novio de doña Inés* consiste en «la vida y los milagros»

de la familia de don Gonzalo, un agente de teatro que llega a formar esporádicamente una compañía teatral con escaso presupuesto para representar el *Tenorio* en un pueblo. La mayor parte paródica se desarrolla cuando sus tres miembros (padre, madre e hija) se ponen a ensayar la obra original, con la incorporación del novio de la hija, como Comendador, y la doméstica, como realizadora de sonido. Es una especie de parodia de las



PERSONAJE: JUANITO
PICARIN

EL NOVIO DE DOÑA INÉS

Disparate en un acto en prosa y verso, original de D. Javier de Burgos. Se estrenó en el Teatro de la Comedia el 15 de noviembre de 1884.

Al distinguido, simpático, colosal, estupendo y popular Pepe Rubio.

Su amigo de veras,

JAVIER.

¹ ROMERO FERRER, Alberto, *El género chico Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993, p. 14.

² DELEITO Y PIÑUELA, José, *Estampas del Madrid teatral, Teatros de declamación*, Saturnino Calleja, Madrid, s. a., en el capítulo «En torno a don Juan», p. 297.

profanaciones que sobre el *Tenorio* se ejercen desde los teatros españoles año tras año, y no por cómica muy lejana a la realidad. “Los directores suprimen escenas y hasta personajes; y los cómicos, no sólo dicen ‘de carrerilla’ y a paso de carga sus versos (para acabar pronto), sino que los trabucan y los trastruecan [...] escamoteando al espectador bellezas de dicción primorosa; [...] y, en cambio, interpolan trucos de circo, escenas de mojiganga, inverosímiles y ridículas [...], para buscar el regocijo de la ‘galería’”³.

Javier de Burgos enfoca su visión paródica en este aspecto de la vejación dramática coetánea y la desarrolla magníficamente en su *Fin de fiesta* en un acto. Esta obra cómica tiene lugar en la ‘época actual’⁴. Su único escenario es una sala en la que predominan los elementos necesarios para una representación teatral del *Tenorio*, no mucho más inapropiada que las habituales para las representaciones del drama⁵. A pesar de su sencillez escenográfica y la corta extensión del libreto, las carcajadas que puedan lanzar son muchas. Es una comediografía que no defrauda el apoyo que le rendía el público al autor y el éxito que saboreaba en su vida, y nuestro reconocimiento tras su muerte. Para poder disfrutarse de esta pieza divertida, puede acercarse a la Biblioteca de Teatro Contemporáneo de la Fundación Juan March.

5. 1. AUTOR: JAVIER DE BURGOS⁶

“Este popular y celebrado autor nació en el Puerto de Santa María, en Agosto de 1842. Sus primeros trabajos literarios fueron periodísticos: en Cádiz ha dirigido varias publicaciones, y en Madrid redactó en algunos importantes diarios. Su primera



³ *Op. cit.*, pp. 297-298.

⁴ BURGOS, Javier de, *El novio de doña Inés*,

Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, Madrid, 1884, p. 4.

⁵ “La *mise en scène* era próximamente la misma, e igualmente mala e inapropiada en todas partes. Nada de mobiliario *ad hoc*, como no fuera para el panteón, por ser lo menos acomodado a los telones corrientes de repertorio”, en el capítulo «En torno a don Juan Tenorio» en *Estampas del Madrid Teatral*, ed. cit., p. 277.

⁶ Javier de Burgos en la Portada del *Madrid Cómico*, dirigido por Sinesio Delgado, año IV, 23 de noviembre de 1884.

obra teatral se estrenó en Cádiz, en 1866, y fué una revista política- género que hoy cultiva con predilección el Sr. Burgos- titulada *Cádiz á vista de pájaro* [1868], que obtuvo un éxito grandísimo, y merced á las medidas gubernativas de que fué objeto, alcanzó un crecido número de representaciones. Posteriormente escribió otras producciones, la mayor parte de carácter local, representadas todas con general aplauso. Desde 1869, año en que se estableció en Madrid, ha estrenado muchas obras en los teatros de la capital de España, mereciendo siempre los aplausos del público y logrando conquistarse un puesto distinguido entre nuestros autores cómicos. Sus principales producciones, son: las zarzuelas *¡A Sevilla por todo!* y *Una aventura en Siam*; la comedia *Correr el caballo*; los juguetes cómicos *Tres visitas oportunas*, *La conquista de un papá* y *¡Cómo está la sociedad!*, y los sainetes *El censo de población*, *Las cursis burladas*, *Una noche buena*, *Los gatos pardos*, *I dillettanti*, *Fiesta nacional*, en colaboración con D. Tomás Luceño, *Ellos y nosotros*, en colaboración con el Sr. Pina Domínguez, *Aguas minerales*, *Política y tauromaquia* y *Los cómicos de mi pueblo*. Las obras del Sr. Burgos se distinguen por estar escritas con una amenidad y soltura inusitadas. El Sr. Burgos sabe seguir cuidadosamente las aficiones del público; dialoga con espontaneidad; tiene un ingenio ocurrentísimo, y hoy goza de merecido renombre en el Teatro español.”⁷

“Resplandece en todas sus obras un gran conocimientos de los recursos teatrales dentro de una extraordinaria sencillez en el argumento, tendiendo siempre a la pintura de las costumbres y al estudio psicológico de los personajes, dibujados con acierto.

Conquistó uno de los primeros lugares entre los autores cómicos y sus obras se han representado en España y América con general beneplácito.

Burgos –al decir de Francos Rodríguez- establecido en el solar madrileño se halló a su gusto cual si en vez de nacer cerca de la Puerta de Tierra, hubiese visto la luz en la Rivera de Curtidores. La gracia andaluza tuvo insustituible acomodo en el tonillo característico de los “gatos” y quien supo fotografiar a las gentes de los barrios de la Viña hizo retratos fieles recogidos en Avapiés. Madrileño por un lado, tuvo del andaluz neto el otro y, al escribir revolvió jacarandosos que ceceaban con los concurrentes de las Vistillas. Las obras teatrales

⁷ PÉREZ MARTÍNEZ, José V., *Anales del Teatro y de la música*, Est. Tip. De Ricardo Fe, Madrid, 1884.

de Burgos, en verso por lo común y muy frecuentemente con música, eran alegres, reflejando costumbres populares, con estilo suelto y lleno de animación. Su condición sobresaliente fue la de sainetero y en este género ha dejado obras como [*El mundo comedia es o/ El baile de Luis Alonso* [1889] y *Los Valientes* [1886], genuinamente españolas, rebosantes de gracia y trazadas de mano maestra”⁸.

Además de las obras citadas escribió: *La vuelta a Cádiz en sesenta minutos* (1877); *Cádiz* (1886), con música de Chueca y Valverde; *Las visitas* (1887); *La boda de Luis Alonso*, la continuación de *El mundo comedia es...* (1896, música de J. Giménez); *¡Hoy sale, hoy!* (1884). Dejó de respirar en Madrid el año 1902⁹.

5. 2. PERSONAJES

Nos encontramos ante una familia formada por Inés, su madre doña Brígida y su padre don Gonzalo. El otro personaje, Juanito, es el novio de Inés. Se nota una cierta inversión de los rasgos. La Brígida original adquiere el distintivo ‘doña’ al transformarse en una señora, aunque sigue siendo cómica, madre de la tocaya de la protagonista dramática, e incluso interpreta su papel en el teatro dentro del teatro. Don Gonzalo pierde su apellido junto a su hija quien solamente se caracteriza como una jovencita con unas similitudes a la heroína romántica sin su insignia noble. Con el homónimo al protagonista zorrillesco sucede lo mismo.

Completa el plantel de actores una criada llamada Pascuala. El autor ha escogido, a propósito, ese nombre para la criada, homónimo al del criado de doña Ana de Pantoja, sin duda, para burlarse del hecho de que éste es un personaje que casi siempre es sacrificado junto con Miguel, el dependiente de Buttarelli, por sólo corresponderles una escena de la obra, y ambas fácilmente prescindibles (como doña Ana da la llave de su casa al que va a

⁸ CUENCA, Francisco, *Teatro andaluz contemporáneo*, Tomo I: *Autores y obras*, Biblioteca de Cultura Andaluza, Maza, Caso y Cía., La Habana, 1937, pp. 69-70, Citado por ROMERO FERRER en su libro citado, pp. 80-81.

⁹ *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, tomo II, dirigido por Ricardo Gullón, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 223.

ser su esposo, es poco necesaria la intervención previa del criado). Pero si ésta fue su intención, es más que seguro que pasó inadvertida al público conocedor de un *Tenorio* en el que Pascual no aparece, y por tanto incapaz de captar la ironía.

TEATRO	<i>EL NOVIO DE DOÑA INÉS</i>	<i>DON JUAN TENORIO</i>
MACRO	DOÑA BRÍGIDA	BRÍGIDA
	INÉS	DOÑA INÉS DE ULLOA
	PASCUALA	MARCOS CIUTTI; PASCUAL
	DON GONZALO	DON GONZALO DE ULLOA
	JUANITO [PICARIN]	DON JUAN TENORIO
MICRO	DOÑA BRÍGIDA	DOÑA INÉS DE ULLOA
	INÉS	[APUNTADOR]
	PASCUALA	[SONIDO]
	DON GONZALO	DON JUAN TENORIO
	JUANITO [PICARIN]	LA ESTATUA DE DON GONZALO

5. 3. ANÁLISIS COMPARATIVO

5. 3. 1. ESCENA PRIMERA

La madre se lamenta de los malos tiempos que corren para el teatro, mientras arreglan trajes para teatro, con objeto de sacar algún dinerillo de su alquiler¹⁰.

Su hija, Inés, sólo piensa en su novio Juanito, y le habla a su madre de sus intenciones.

5. 3. 2. ESCENA II

Entre tanto, Pascuala les avisa de la llegada de Juanito que le ha entregado una carta para Inés. Hasta este momento la obra está narrada sólo en prosa. Da comienzo la lectura de la carta con la escena siguiente.

¹⁰ Hasta 1886 los tenorios solían vestir de capa roja. En 1886 Rafael Calvo se unió a Vico (Teatro Español) y decidió relegar la capa roja al Capitán Centellas, dándoles a don Juan y don Luis trajes y capas menos chillones. “Por primera vez se hizo de la quinta una mansión de estilo morisco [...] Y desapareció el clásico y anacrónico sofá, sustituyéndole el diván con tapices que ha prevalecido”, “La más radical transformación la hicieron hacia 1890 Ricardo Calvo y Donato Jiménez al asumir la dirección de dicho teatro”, *Apud* DELEITO Y PIÑUELA, p. 279.

5. 3. 3. ESCENA III

INES. (Leyendo el principio y el final de la carta)

	«Dulce Inés del alma mia!»	«Doña Inés del alma mía.»	1644
		y	
			1987
	Y la firma de...«Juanito!»	¡Y la firma de don Juan!	1897
	La lectura se ve interrumpida por la llegada del Padre.		

5. 3. 4. ESCENA IV

GONZ	Cuánto percance maldito!	D. JUAN.	¡Cuál gritan esos malditos!	1
	Pero mal rayo me parta,		¡Pero mal rayo me parta	2
	si no saco de esta carta		si, en concluyendo la carta,	3
	todo lo que necesito!		no pagan caros sus gritos!	4

Le ofrecen tres representaciones del *Tenorio* en un pueblo. Comenta con Brígida quiénes van a ser los actores y lo poco que les va a pagar.

Una vez se marcha el padre continúan la lectura de la carta:

5. 3. 5. ESCENA V

INES	Ay! Se me abrasa la mano	D. ^a INÉS.	¡Ay, se me abrasa la mano	1602
	con que el papel he cogido.		con que el papel he cogido!	1603
	(Leyendo)			
	«Dulce Inés del alma mia.»		«Doña Inés del alma mía.»	1644
	Ay qué principio mamá!	BRÍGIDA.	¡Virgen Santa, qué principio!	1645
BRIG.	Te escribes en verso? (Será		Vendrá en verso , y será un ripio	1646
	alguna majadería.)		que traerá la poesía.	1647
INÉS	«Rosa, camelia, clavel,	D. ^a INÉS.	«Luz de donde el sol la toma,	1649
	pimpollo de cien colores,		hermosísima paloma	1650
	reina de todas las flores		privada de libertad;	1651
	y palomita sin hiel! »...		si os dignáis por estas letras	1652
BRIG.	Vaya...pues segun empieza,	BRÍGIDA.	¡Qué humildad y qué finura!	1656
				198

	no parece tonto el nene.	¿Dónde hay mayor rendimiento?	1657
INES.	Dios poderoso	D. ^a INÉS.	¿Qué es lo que me pasa, ¡cielo!, 1708
	todo el sistema nervioso		que me estoy viendo morir? 1709
	lo tengo fuera de sí!		
BRIG.	Sigue, hija.	BRÍGIDA.	Adelante. 1692
	Sigue la declaración de amor de Juanito notificándole que se lo ha dicho ya a su padre.		
BRIG.	Qué vehemencia y qué ternura,	BRÍGIDA.	¡Qué humildad y qué finura! 1656
	ese chico es un portento!		¿Dónde hay mayor rendimiento? 1657
INES.	Ay, yo no sé lo que siento!	D. ^a INÉS.	Brígida, no sé qué siento. 1658
BRIG.	Vaya, sigue la lectura.	BRÍGIDA.	Seguid, seguid la lectura. 1659
INES	(Lee)	D. ^a INÉS.	(Lee.)
	«Mi papá quedó aturdido,		«Nuestros padres de consuno 1660
	luego echó mano aun bastón. »		nuestras bodas acordaron, 1661
	Pero al escuchar el apellido de Inés y una amenaza de suicidio, le dio su bendición. Termina la carta pidiéndole que se asome al balcón.		
INÉS	Cuántas noches ha pasado		¡Cuántas como ésta tan puras 2909
	pegadito á esa pared!		en infames aventuras 2910
			desatinado perdí! 1911

A Juan le es franqueado el acceso a la casa, entre las dudas de Brígida debidas a que el padre no está en la casa, y tartamudeando (tiene un defecto en la campanilla) va explicándole sus sanas intenciones hacia Inés, que su padre la conoce y que tiene dinero. Las explicaciones se ven interrumpidas por la súbita llegada del padre (Gonzalo), desesperado por haber reñido con los miembros de su compañía teatral, circunstancia que es aprovechada por Brígida para camuflar a Juan como un aspirante a cómico que acaba de llegar y le espera en el despacho.

Gonzalo propone salir del paso en la próxima representación del Tenorio haciendo él de don Juan, Brígida de doña Inés y el aspirante de Comendador. Inés será el apuntador. Hace salir a Juanito y le ofrece ser Comendador, eso sí, con un papel recortado para que no tenga que memorizar casi nada. “Seguramente que ninguna de las obras teatrales de repertorio aún en España ha tenido más intérpretes que Don Juan Tenorio, y en ninguna han sido más desastrosas la mayoría de la interpretaciones. Téngase en cuenta el número

de compañías improvisadas que por los Santos surgen en todas partes, [...]: aficionados, cómicos de la legua, racionistas que hacen ‘bolos’ por los pueblos, zarzueleros de tres al cuarto...”¹¹

Se ausentan a sendas habitaciones para cambiarse y así ensayar la escena con los trajes apropiados mientras Inés monologa su felicidad al comprobar lo que es capaz de hacer por ella. Gonzalo expresa su conformidad con el aspecto de Brígida comparándola con la doña Inés¹² que soñó Zorrilla y



Brígida admira el de su marido llamándole “Tu gallardo y calavera” (escena XI). (Fotografía de María Guerrero interpretando a Doña Inés, la Inés ideal según José Deleito)

Gonzalo ha tachado una buena parte de la obra: del primer acto se salta al tercero; se suprime la mitad del cuarto hasta la escena del sofá, dejando así un “Tenorio que no lo conoce ni don Luis Mejía”. Ésta era una práctica habitual (y aún lo es) debido a las dimensiones de la obra. Algunos buscaban remedio reduciendo los entreactos, aunque el de la primera a la segunda parte exigen cierto tiempo para el cambio de trajes y decorado, sin contar con el necesario descanso del protagonista tras el esfuerzo del acto cuarto. “La comodidad de algunos cómicos y la mediocridad de otros, lleva a suprimir parlamentos largos de fatigosa declamación, y corta diálogos que exigen saber decir versos”¹³

Se disponen a ensayar la parte de la obra capada correspondiente a la escena del sofá:

BRIG.	Siéntate aquí vida mia	D.JUAN.	Cálmate, pues, vida mía;	2166
	y olvida de tu convento		olvida de tu convento	2168
INES.	(en voz baja y deprisa)			
BRIG.	La triste...sombrerería.		la triste cárcel sombría.	2169
INES	(Repitiendo)			
	La triste sombrerería...		la triste cárcel sombría.	2169

¹¹ *Op. citada*, p. 289.

¹² Si ha existido una Inés Ideal, ésta fue, según José Deleito, María Guerrero: “No creo que nadie haya igualado jamás a María Guerrero haciendo de ‘Doña Inés’, y es seguro que ninguna la superó”, *Op. cit.*, p. 295.

¹³ *Op. cit.*, p. 304.

	Hija, por Dios!...		
	la triste cárcel sombría.	la triste cárcel sombría.	2169
	Ah! No es cierto, ángel de amor,	¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,	2170
	que en esta apartada orilla...	que en esta apartada orilla	2171
	Están respirando amor?	que están respirando amor?	2133
	Y esta armonía que el viento	Esa armonía que el viento	2184
	de su capa morador,	de sus copas morador,	2190
	la barca del pescador,	la barca del pescador	2180
	que espera cantando el día,	que espera cantando el día,	2181
	no es verdad, estrella mía,	¿no es verdad, estrella mía,	2202
	que están respirando amor?	que están respirando amor?	2203
	Y esas dos líquidas perlas	Y esas dos líquidas perlas	2204
	que se desprenden tranquilas,	que se desprenden tranquilas	2205
	convidándome á beberlas,	convidándome a beberlas,	2207
	y ese escondido color	y ese encendido color	2210
	que en tu semblante no había.	que en tu semblante no había,	2211
	No es verdad, hermosa mía,	¿no es verdad, hermosa mía,	2212
	que están respirando amor?	que están respirando amor?	2213
	O, si, bellísima Inés!	¡Oh! Sí, bellísima Inés,	2214
	escucharme sin enojos,		2216
	¿cómo lo haces? Amor es	como lo haces, amor es;	2217
	Mira aquí á mis plantas, pues,	mira aquí a tus plantas, pues,	2218
	(aquí me miras los pies)		
	todo el activo rigor	todo el altivo rigor	2219
	que rendirse no creía,	que rendirse no creía,	2221
	adorando vida mía	adorando, vida mía,	2222
	la esclavitud de tu amor.	la esclavitud de tu amor.	2223
INÉS.	(Apuntando muy alto a Brígida)		
	Callad por Dios. oh! don Juan!	Callad, por Dios, ¡oh!, don Juan,	2224
BRIG.	Hija, no des esas voces que no soy sorda		
	(Declamando)		
	Callad por Dios, ó don Juan!	Callad, por Dios, ¡oh!, don Juan,	2224
	que oyendo, <i>os</i> , me parece	que, oyéndoos, me parece	2229
	que mi cerebro <i>enloquecearde</i>	que mi cerebro enloquece	2230
	mi corazón.	y se arde mi corazón.	2231
	Ah! Me habeis dado á beber	¡Ah! Me habéis dado a beber	2232
	un <i>fieltro</i> infernal sin duda	un filtro infernal, sin duda,	2233
	que á rendiros os ayuda	que a rendiros os ayuda	2234

	un misterios amuleto	un misterioso amuleto,	2237
	Tal vez <i>Satán</i> puso en vos	Tal vez Satán puso en vos	2240
	su <i>bestia</i> fascinadora,	su vista fascinadora,	2241
	su <i>seducta palabra</i>	su palabra seductora	2242
	y el <i>negó que á Dios amor</i> .	y el amor que negó a Dios.	2243
GONZ	Arráncate ahora para el final que vas muy bien.		
BRIG.	Yo voy á tí, como va	yo voy a ti, como va	2250
	sobete...	sorbido al mar ese río.	2251
	(Apuntando) Sorbido .	sorbido al mar ese río.	2251
	Digo, sorbido ese rio al mar.	sorbido al mar ese río.	2251
	Tu presencia me enagena[sic],	Tu presencia me enajena,	2252
	tu palabra me <i>fuchina</i> ...	tus palabras me alucinan,	2253
INÉS	(Apuntando) Fascina	y tus ojos me fascinan,	2254
BRIG	Fascina	y tus ojos me fascinan,	2254
	y tu aliento me envenena.	y tu aliento me envenena.	2255
	Don Juan, don Juan, yo lo imploro	¡Don Juan! ¡Don Juan! Yo lo imploro	2256
	de tu hidalga compasion,	de tu hidalga compasión:	2257
	una de dos:		
	ó arráncame el corazon[sic]	o arráncame el corazón,	2258
	ó ámame porque te adoro	o ámame, porque te adoro.	2259
	(va á abrazar á don Gonzalo, pero éste se levanta de pronto y doña Brígida cae en el sofá)		
GONZ	Alma mia, esa palabra	¡Alma mía! Esa palabra	2260
	cambia de modo mi ser,	cambia de modo mi ser,	2261
	que alcanzo que pueda ser...	que alcanzo que puede hacer	2262
	(A Inés) (Sigue que me he perdido)		
INÉS	Que alcanzo que pueda ser	que alcanzo que puede hacer	2262
	hasta que el <i>edredón</i> se me abra.	hasta que el Edén se me abra.	2263
GONZ	Eden, mujer.		
	No es doña Inés, Santana... digo	No es, doña Inés, Satanás	2264
	Satanás,		
	quien puso este amor en mí,	quien pone este amor en mí;	2265
	es...incendio que se traga	es incendio que se traga	2274
	cuanto ve inmenso, voraz.	cuanto ve, inmenso, voraz.	2275
	Iré mi orgullo á postrar	Sí; iré mi orgullo a postrar	2280
	ante el buen gobernador,	ante el buen Comendador,	2281

y una de dos: ó habrá de darme		y o habrá de darme tu amor,	2282
tu amor...			2282
o me tendrá que matar.		o me tendrá que matar.	2283
Don Juan de mi corazón!	D. ^a INÉS.	¡Don Juan de mi corazón!	2284

Gonzalo se muestra altamente satisfecho con la escena e irrumpe en gritos de Bravo.

5. 3. 6. ESCENA XII

Le toca el turno a Juanito, que actúa vestido de estatua de Comendador.

JUAN	Aquí me tienes don Juan	ESTATUA.	Aquí me tienes, don Juan,	3644
	y hé aquí que vienen conmigo		y he aquí que vienen conmigo	3645
	los que tu eterno castigo,		los que tu eterno castigo	3646
	de Dios reclamando están.		de Dios reclamando están.	3647
	(Inés estornuda)			
GONZ	Jesús	D. JUAN.	¡Jesús!	3648
JUAN	Y de que te <i>esteras!</i>	ESTATUA.	¿Y de qué te alteras	3648
INES	Alteras. (Corrigiéndole en voz baja.)			3648
JUAN	Alteras			3648
	si nada hay que á tí te asombre,		si nada hay que a ti te asombre,	3649
	y para hacerte eres plato,		y para hacerte eres hombre	3650
	hombre, de sus calaveras?		platos con sus calaveras?	3651
GONZ	Ay, de mí!	D. JUAN.	¡Ay de mí!	3652
JUAN	(Sin entonacion dramática)			
	Eso es...que se va concluyendo	ESTATUA.	Eso es, don Juan, que se va	3660
	tu existencia.		concluyendo tu existencia,	3661
GONZ	Qué dices? (Más fuerza hombre!)	D. JUAN.	¡Qué dices!	
JUAN	Lo que hace poco	ESTATUA.	Lo que hace poco	3664
	doña Inés <i>que</i> te avisó		que doña Inés te avisó,	3665
	<i>que</i> lo <i>que</i> te aviso yo,		lo que te he avisado yo,	3666
	<i>que</i> lo <i>que</i> olvidaste loco.		y lo que olvidaste loco.	3667
GONZ	Y <i>qué</i> es lo que aquí me das?	D. JUAN.	¿Y qué es lo que ahí me das?	3672
JUAN	(Señalando á Inés)			
	Aquí, fuego.			
	(Idem á Brígida.)			
	Allí <i>cecina</i>.	ESTATUA.	Aquí fuego, allí ceniza.	3673

	Te doy lo que tú serás.		Te doy lo que tú serás.	3675
GONZ	Cocina...cecina, digo ceniza bien;	D. JUAN.		
	pero fuego.		Ceniza, bien; pero ¡fuego...!	3680
JUAN	Dó arderás eternamente		do arderás eternamente	3682
	por tu desenfreno ciego.		por tu desenfreno ciego.	3683
En una crítica a muchos intérpretes del Tenorio, que creen “que el secreto del drama se resuelve con unas cuantas voces estentóreas” ¹⁴ , el autor hace actuar desentonadamente a Juan, como antes ponía en boca del Comendador versos sin entonación dramática alguna.				
GONZ	(De pronto, y adelantándose á todos desentonadamente.)			
	Yo á los palacios bajé,		y a los palacios subí,	3734
	yo á las cabañas subí,		y a las cabañas bajé,	3733
	y en todas partes dejé		y pues tal mi vida fue,	3736
	memoria amarga de mí.		no, no hay perdón para mí.	3737
BRIG	Bien, hijo mio! (Aplaudiendo á don Gonzalo, entusiasmada.)			
JUAN		ESTATUA.	Don Juan,	
	Don Juan, un punto de		un punto de contrición	3700
	construccion			
	dá á un alma la salvacion;		da a un alma la salvación,	3702
	aprovéchale con tiento,	ESTATUA.	Aprovéchale con tiento,	3707
	porque el plazo vá á espirar[sic].		porque el plazo va a expirar,	3708
	(Golpean dentro en un almirez.)			
INES	(Con ira)			
	Y Pascuala machacando!			
	Y las campanas, doblando		y las campanas doblando	3709
	por tí están. (Cesa el ruido de la almirez)		por ti están, y están cavando	3710
GONZ	Con que por mí doblan?	D. JUAN.	¿Conque por mí doblan?	
JUAN	Sí.	ESTATUA.	Sí.	3712
	(Oyese dentro la voz de Pascuala empezando una Petenera)			
GONZ	Oh! (Pausa.)			
	Y esos cantos funerales?	D. JUAN.	¿Y esos cantos funerales?	3713
JUAN	Los <i>salmones</i> penitenciales	ESTATUA.	Los salmos penitenciales	3714
	que están cantando por tí.		que están cantando por ti.	3715
	Y ahora, don Juan,	ESTATUA.	Ahora, don Juan,	3754

¹⁴ *Op. cit.*, p. 284.

	pues desperdicias tambien[sic]		pues desperdicias también	3755
	el momento que te dan,		el momento que te dan,	3756
	conmigo al infierno ven. (Yéndose.)		conmigo al infierno ven.	3757
Gonzalo sale corriendo tras Juanito y le explica que debe cogerlo y arrastrarlo.				
GONZ	Aparta, piedra fingida,	D. JUAN.	¡Aparta, piedra fingida!	3758
	no me aprietes esta mano...		Suelta, suéltame esa mano,	3759
	que aun queda el último grano.		que aún queda el último grano	3760
Juanito ya no aguanta más la situación y corta la representación proponiendo a Gonzalo ir a su casa en vez de al infierno, ya que su padre está deseando ver a su antiguo amigo desde que ha venido de Guatemala y pedirle la mano de su hija para su hijo que es él, y que es el novio de Inés:				
GONZ	Novio de Inés? (Entusiasmado)			
	Comendador que me pierdes!	D. JUAN.	¡Comendador, que me pierdes!	2556
Su padre, Diego, ha traído mucho dinero, lo que alegra aún más a Gonzalo: “Qué sablazo, digo, qué abrazo le voy á dar!”.				
Y concluye la obra parodiando los versos 2620-2623 solicitando la clemencia del público, que es el verdadero dios del teatro.				
GONZ	Llamé al cielo...y me escuchó;	D. JUAN.	Llamé al cielo, y no me oyó;	2620
	y pues esto concluyó,		y pues sus puertas me cierra,	2621
	al dictar nuestra sentencia,			
	ten, oh público!...clemencia		¡Clemente Dios, gloria a Ti!	3806
	y no respondas...yo no! (Telon.)		responda el cielo, no yo.	2623

5. 4. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA

5. 4. 1. LA REPRESENTACIÓN

El Liberal, Madrid, Sábado, 15 de noviembre de 1884, año VI, número 1949.

«Diversiones públicas»

“En el teatro de la Comedia se estrenará esta noche un juguete cómico, titulado *El novio de doña Inés*. En el mismo teatro está en ensayo, y se representará muy en breve, una parodia en un acto y tres cuadros de *El amic Fretz*, titulada *El amigo Fritz*.”

«Espectáculos»

“COMEDIA.-8 ½-F. 13 de abono.-T. 1.º impar.- El amigo Fritz.- El novio de doña Inés. - Intermedios por el Sexteto.”

5. 4. 2. LA CRÍTICA

5. 4. 2. 1. El Liberal

Madrid.-Año. VI.-N.º 1950, Domingo 16 de noviembre de 1884.

Teatro de la Comedia: “Ni comedia, ni sainete, ni juguete cómico, ni propósito, ni revista... El Sr. Burgos ha hecho muy bien en llamar fin de fiesta á su nueva obra *El novio de doña Inés*, estrenada anoche con éxito muy lisonjero en el elegante teatro de la calle del Príncipe, para que dé escolta á *El amigo Fritz*.”

Rosell¹⁵, es un cómico chato, bigotudo, viejo y semi-cojo, que no sale de sus cuarteles de invierno, sino una vez al año para ir á Gijona por los Santos, no á comprar turrón para venderle aquí en Noche Buena, sino á representar el Tenorio.

Se encuentra sin actores que le acompañen en su viaje, y con el dinero que le mandó la empresa, gastado á buena cuenta, y no encuentra medio mejor de resolver el conflicto que decidirse á representar él mismo papel de D. Juan y su mujer la Guerra, el de doña Inés.

Al momento en que estos dos actores parodian graciosísimamente la hermosa escena del acto cuarto de *Don Juan Tenorio*, preceden algunas situaciones muy cómicas que preparan al público para reírlo todo sin acordarse para nada de la seriedad que su papel de juez debe imponerle.



Hizo en los bufos furor,
porque es excelente actor
y buen cantante además,
¡Y hasta es guapo, sí, señor;
por detrás!

¹⁵ Dibujo del actor Ramón Rosell. “Actores cómicos”, por Luque. Portada del *Madrid Cómico*, año I, num. 13, 28 de marzo de 1880.

El novio de doña Inés está dialogado con mucha facilidad y lleno de chistes graciosísimos. Representaron muy bien la obra las señoras Rodríguez y Guerra, y los Sres. Rosell y Rubio. Rosell sobre todo hizo las delicias del público y fué aplaudido extraordinariamente. El Sr. Burgos debe á *El novio de doña Inés* varias llamadas á escena.”

5. 4. 2. 2. El Imparcial diario liberal

La obra figura en cartel en el teatro de la comedia desde el sábado 15 de Noviembre de 1884, hasta el día 12 de Diciembre. Todos esos días, exceptuando el 10 de diciembre que se pone dos veces *el amigo Fritz*, la cartelera es invariablemente la misma: A las ocho y media “*El amigo Fritz*” y a continuación “*El novio de doña Inés*”. *El amigo Fritz* sobrevivirá dos días más que nuestra obra, hasta el día catorce.

El primer comentario a la obra se produce el día 18 en la “Sección de espectáculos”, la cual se encabeza con lo siguiente:

«El fin de fiesta *El novio de doña Inés*, estrenado en el teatro de la Comedia, ha obtenido muy buen éxito, así en ella noche de su estreno como en las siguientes. La señora Guerra, así como los Sres. Rosell y Rubio, hacen tipos deliciosos.



Matilde Rodríguez y Pepe Rubio.

El público celebra los chistes en que abunda el juguete de D. Javier Burgos, llamado a escena al terminar la representación.»

5. 4. 2. 3. Madrid Cómico

año IV, 23 de noviembre, n.º. 92, p. 6.

«Espectáculos»

Comedia: *El novio de doña Inés*.

“Yo no sé si porque la atmósfera huele á pólvora ó porque hace un frío de muchos pares de diablos, la verdad es que la gente apenas sale de casa, y los teatros, chicos y grandes, están completamente vacíos.

Así, en tan malas circunstancias, se han verificado los estrenos de que he de dar cuenta, y á los cuales, como es de suponer, ha acompañado injustamente la desgracia de la indiferencia.

El novio de doña Inés es un juguete de brocha gorda, hecho al parecer con el exclusivo objeto de que Rosell haga feliz al público durante media hora.

Y se sale con ella.

La gente pasa por alto las inexactitudes, las pinceladas de marca mayor, etc., con tal de reirse[sic] á mandíbula batiente con la gracia del antiguo bufo.”

6. JUANITO TENORIO

JUGUETE CÓMICO-LÍRICO EN UN ACTO Y DOS CUADROS

ORIGINAL Y EN VERSO DE SALVADOR MARÍA GRANÉS

MÚSICA DEL MAESTRO MANUEL NIETO

Introducción

Nos encontramos ante una chispeante parodia en verso del drama *Don Juan Tenorio* y de algunas escenas de *Vida alegre y muerte triste* de Echegaray, escrita por Salvador María Granés y con música ocasional de Manuel Nieto para su representación, ya que la mayor parte de la obra es hablada.

El término «juguete cómico» en uno o dos actos se refiere a un género dramático que se dio a finales del siglo XIX, normalmente de contenido cómico, trivial y divertido. A veces, en el caso de constar de un solo acto y breve, se utilizaba como complemento de otras obras, como hoy en día se hace con los cortometrajes. Normalmente se desarrollaba en un acto único, aunque eso obligara a algunos autores a refundir su obra, debido a la imposición del teatro por horas. “En el juguete cómico o cómico lírico la acción siempre se desarrolla a través de una breve trama de enredo amoroso, pero de distinto carácter que el sainete, ya que aquí lo que motiva siempre el argumento es el equívoco introducido siempre por un personaje, recurso típico del “vaudeville” hasta que es resuelto felizmente con la inevitable boda de la pareja o reconciliación de la misma”¹. Las causas que motivan la acción pueden ser por ejemplo: la entrada equivocada de un personaje en casa o habitación ajena; confundir a un personaje con otro; elección de marido; dificultades económicas de una pareja casadera; la vida juerguista de un estudiante; la sospecha de infidelidad entre dos recién casados; etc. Normalmente se desarrollan en un mismo decorado, un único cuadro

¹ ESPÍN TEMPLADO, María Pilar, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1995, p. 178.

escénico con ausencia de mutaciones, que corresponde a una habitación de clase media, media-baja o alta, y no exceden en la representación de la trama el espacio de unas pocas horas o a lo sumo un día. Otra de sus características es el escaso número de personajes (cuatro a ocho) en comparación con Sainetes y Revistas (quince a treinta o más). La fuerza de su comicidad se basa más en las equívocas situaciones de enredo y confusión que en los aspectos lingüísticos. El juguete copia la despedida del sainete al pedir aplausos o/y perdón aunque omite la moraleja típica del sainete.

Un ejemplar de este juguete cómico-lírico en un acto y dos cuadros, que fue impreso en Madrid en el año 1886 y estrenado en el Teatro Martín el 27 de noviembre del mismo año, lo podemos encontrar en la Biblioteca Nacional de Madrid, así como en la Biblioteca de la Sociedad General de Autores de España. Y en webs como el Centro Virtual Cervantes² o Archive.org³, en múltiples formatos.

El argumento se basa en que todos los personajes de la obra se confabulan para organizar una reproducción paródica de la escena del cementerio de *Don Juan Tenorio* con la sana intención de asustar a Juanito y así curarle de su manía consistente en vivir totalmente imbuido, con la ayuda de las bebidas alcohólicas, en la idea de que es el auténtico protagonista de la tan popular obra teatral. La conclusión de su farsa es evidentemente la deseada curación del protagonista, aunque éste manifiesta su arrepentimiento usando palabras que toma prestadas de su héroe irrenunciable.

² <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juanito-tenorio-juguete-comicolirico-en-un-acto-y-dos-cuadros--0/>

³ <https://archive.org/details/juanitotenorioju2466niet>

6. 1. AUTORES

6. 1. 1. AUTOR LITERARIO



Salvador M.ª Granés

Salvador María Granés y Román⁴, el autor que más se especializó en el género Parodia, nació en Madrid el 17 de agosto de 1838 y vivió hasta los 72 años. Se matriculó en Derecho, pero abandonó su carrera para dedicarse enteramente a las tareas literarias animado por el éxito de su primera obra teatral: *Don José, Pepe y Pepito* (1864). Su especialidad fue la sátira. Publicó en revistas, generalmente satíricas, de la época como: *La Viña*, *La Filoxera*, *Madrid Cómico*, *Gente Vieja*, etc. Y dirigió algunas publicaciones: *El Iris*, *La Aurora Literaria* y *La Semana Literaria*. Utilizó en ocasiones el seudónimo de «Moscatel».

Compuso infinidad de obras, sobre todo libretos de zarzuela, y elaboró muchos arreglos de obras francesas. Algunas de sus piezas las realizó a menudo en colaboración con M. Arenas, C. Navarro, F. Bello Sanjuan, J. García Rufino, V. Lalama, Felipe Pérez y González, José Jackson Veyán, Pina Domínguez y otros. Y siempre se distinguió por su espíritu mordaz, su capacidad para la sátira y la facilidad para la versificación.

De su extensa obra destacamos algunos títulos de las zarzuelas: *C de L* (música de M. Nieto, 1871), *Dos leones* (con C. Navarro, 1874), *Se necesitan oficiales* (1875), *En el nombre del padre* (con C. Navarro, música de A. Rubio, 1886), *Sustos y enredos* (con E. Lustonó, 1888), *La hija de la mascota* (cómica, música de M. Fernández Caballero, 1889), *El día de la Ascensión* (íd., con Gabriel Merino, música de Caballero y San José, 1891), *La Santa Cecilia* (con C. Navarro, música de R. Taboada y A. Rubio, 1892) y *Los pordioseros* (1908), además del drama *El estrangulado* (1888); diversos juguetes: *Hacer el oso* (cómicolírico, 1867), *Martes 13* (ídem, con C. Navarro, música de A. Rubio y C. Espino, 1880), *Brinquini* (cómicolírico, con íd., música de A. Rubio, 1885), *El boticario de Navalcarnero*

(cómico, con M. Pina Domínguez, 1893); óperas: *La princesa de Trebisonda* (bufa, adaptada de una obra de Tréfeu y Nutter, 1870), *Florinda, o La Cava Baja* (música de L. Ruiz, 1887); Melodrama fantástico: *La Vida y milagros de San Isidro Labrador* (1889); comedia: *León de la selva* {1862 (representación) / 1863 (edición)}; Pieza cómica: *Mi mujer y mi vecino* (1872); parodias como *El carbonero de Subiza* (burlesca, con M. Ramos Carrión, música de Aceves y Rubio, 1871), *Dolores... de cabeza, o El colegial atrevido* (parodia de la ópera *La Dolores*, música de L. Arnedo, 1895), *Lorenzín, o El camarero del cine* (parodia de la ópera *Lohengrin* de Wagner, música de Arnedo, 1910).⁵

6. 1. 2. AUTOR MUSICAL



Aunque carezca de relevancia para el estudio comparativo de las parodias de *Don Juan Tenorio* que estamos acometiendo, queremos anotar aquí algunas pinceladas de la figura del compositor Manuel Nieto⁶, que adornó con su música la representación de esta pequeña obra. Nació en Reus el 17 de octubre de 1844 y murió en Madrid en agosto de 1915. Hijo de un músico de regimiento, a los nueve años entró en la banda del mismo, y a los quince estrenó en Córdoba su primera obra, *La toma de Tetuán*, zarzuela en tres actos que obtuvo bastante éxito. De 1861 a 1863 estuvo en Badajoz como profesor de piano, trasladándose después a Valladolid, donde permaneció hasta 1869, dando lecciones de piano, tocando la flauta en los teatros y dirigiendo compañías de zarzuela. Posteriormente pasó a Madrid, y allí fue maestro concertador del teatro Rossini, maestro de coros del Real y director de orquesta de casi todos de los demás. Desde entonces se dedicó a componer zarzuelas, siendo uno de los autores más fecundos y aplaudidos de su época. Sus obras se distinguen por una cierta fluidez melódica no exenta de elegancia, pero adolecen de

⁴ Foto extraída de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tomo XXVI, Hijos de J. Espasa, Editores, Espasa Calpe, Barcelona, página 1077.

⁵ Consultada la Tesis doctoral de Pablo BELTRÁN NÚÑEZ, *Salvador María Granés autor del género chico y periodista satírico*, dirigida por Andrés Amorós, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

monotonía, debido a lo descuidado de la técnica. Colaboró con Caballero, Jiménez, Brull y otros, y entre sus zarzuelas, algunas de las cuales se representaron centenares de veces, citaremos las siguientes: *La sonámbula* (1872), *La catedral de Colonia*; *El marsellés*; *Nubolaeta d'estiu*; *El año del diablo* (1875), *Dos damas para un galán* (1876), *Boda ó muerte*; *El Prado de noche* (1877), *Nos matamos*; *Entre dos tíos* (1879), *En la esquina del Suizo* (1880), *Mantos y capas* (1881), *La sopa está en la mesa*; *Madrid se divierte*; *Retreta*; *Fiestas de antaño*; *Amor y gloria* (1882), *El bergantín «Adelante»*; *Pobre gloria*; *Música del porvenir* (1883), *Gato encerrado*; *Ida y vuelta*; *La salsa y los caracoles* (1884), *Villa... y palos*; *Tragarse la píldora*; *Don Benito Pantoja* (1885), *El himno de Riego*; *Máquinas Singer*; *Véase la clase*; *Toros embolados*; *De músicos y locos*; *Modus vivendi matrimonial* (1886), *Bola, 30*, *Los trasnochadores*; *Aire colado*; *Te espero en Eslava tomando café*; *La fiesta de la gran vía*; *Canutito* (1887), *Muebles husados*; *Certamen nacional*, uno de sus mayores éxitos; *La estrella del arte*; *Apuntes para la historia* (1888), *Madrid-Club*; *Liquidación general*; *Misa de Requiem* (1889), *Calderón*; *Simulacro*; *Los belenes*; *Colonia modelo*; *Muestras sin valor* (1890), *El primero*; *Dos millones*; *Los calabacines* (1891), *Toros y cañas*; *Salvador y Salvadora*; *Los secuestradores* (1892), *El ángel guardián*; *Mixto de Andalucía*; *Las varas de la justicia* (1893), *Arrope manchego*; *El sábado*; *La maja* (1895), *La tiente*; *El príncipe heredero*; *Cuadros disolventes*; *El gaitero* (1896), *Las españolas*; *Manolita la prendera* (1897), *La barcarola*, *Correo interior*, *El feminista*; *El seminarista* (1898), *El testamento del siglo*; *Chiqueta bonita* (1899), *Comediantes y toreros*; *La tía Cirila*; *El barbero de Sevilla* (1901), *El gorro frigio*, *Los baturros*, *Coro de señoras*, *Con paz y ventura*, *Fuego en guerrillas*, *El gran turco*, *A terno seco*, *El Estado es el hombre*, etc. Además, compuso gran número de piezas para piano, romanzas y otras.⁷

⁶ Enciclopedia citada, XXXVIII, p. 655.

⁷ *Ibíd.*, pp. 655-656.



6. 2. PERSONAJES

El número de los personajes de esta obra se reduce a ocho en lugar de los veinte básicos de la obra original en concordancia con la reducción de la extensión de la obra paródica. Veamos la equivalencia de cada personaje de esta obra con los de la parodiada.

8

La concurrencia de Eslava
le da palmadas y bravos. . .
Á poder yo, le nombraba
príncipe de los *Eslavos*.

JUANITO TENORIO

DON JUAN TENORIO

LOLA.....DOÑA INÉS DE ULLOA
JUANITO TENORIO.....DON JUAN TENORIO
EL DOCTOR DON GONZALO.....DON GONZALO DE ULLOA
EL CAPITÁN DE BARBASTRO.....EL CAPITÁN CENTELLAS
AVENDAÑO.....DON RAFAEL DE AVELLANEDA
PABLO.....MARCOS CIUTTI
SERENO 1.º
SERENO 2.ºDOS ALGUACILES

Como suele ser norma en las parodias, los personajes, salvo don Gonzalo, son privados de todos los títulos de respeto, empezando por la supresión de sus títulos de 'don' o 'doña'. La eliminación de esos distintivos honoríficos rebaja a los personajes a niveles populares. El único personaje que conserva nombre y apellido es don Juan. Aun así, se ve despojado del distintivo de 'don' y por si esto no fuera suficiente, se le degrada aplicándole un sufijo diminutivo.

⁸ Caricatura y loa del actor principal, portada del *Madrid Cómic*, 22-11-1890.

En el caso de don Gonzalo de Ulloa no hay alteración en su nombre ni en su título, pero pierde su apellido y en vez de ser el padre de la protagonista femenina, es un médico. La forma hipocorística de Dolores encarna a doña Inés y connota el significado como nombre común del antropónimo en el contexto de la obra, donde sufre por Juanito aguantando su ignorancia e incluso sus malos tratos físicos. Avendaño es un nombre paródico de Avellaneda con cierta semejanza fonética.

6. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Es una obra cómico-lírica de un único acto dividido en dos cuadros que contiene partes habladas y con música. El primer cuadro contiene siete escenas y el segundo tres.

<<TABLA I>>

C	E	Don Juan Tenorio									
I	I-II										
	III	P I, A I, E XII		P I, A IV, E IV y E VII		P I, A II, E IX					
	IV	P I, A IV, E IV		P I, A III, E III		P I, A I, E XII		P II, A I, E VI			
	V	P I, A IV, E III									
	VI	P I, A I, E XII		P II, A I, E VI		P II, A II, E I		P I, A IV, E VIII		P I, A I, E XIV y XV	
	VII	P II, A II, E V			P I, A IV, E IX			P I, A IV, E X			
II	I	P I, A I, E VIII									
	II	P I, A III, E II									
	III	P II, A II, E V		P II, A III, E III		P II, A I, E IV		P II, A I, E VI		P II, A II, E III	
		P II, A I, E V		P II, A III, E I		P II, A I, E II		P II, A III, E II		P II, A II, E II	

<<TABLA II>>

C	E	Don Juan Tenorio							
I	I-II								
	III	Las Hazañas de D. Juan	Compara- ción de las Listas	D. Juan, Deshere- dado	Reclama- ción de D. Luis	Comenda- dor en la Quinta	El Seductor Seducido		
	IV	La Escena del Sofá	Lecturas de la Carta	Comparación de las Listas		Las Hazañas de Don Juan		Invita- ciones	
	V	El Seductor Seducido							
	VI	Protago- nistas	Invita- ciones	Nueva Apuesta	Primera Cena	Aldaba- das	Cdor. en la Quinta	Ronda de Alguacil	
	VII	El Duelo		Reclamación del Comendador		Humillación de Don Juan		Doble Asesinato	
II	I	El Padre de Don Juan							
	II	La Monja Distraída							
	III	Sospe- chas del Capitán	La Salva- ción	«Sombra Querida»	Encuen- tro de Amigos	Adverten- cia de la Sombra	El Acoso de las Estatuas	Invita- do de la Efigie	
		Las Dudas de D. J.	Recono- cimien- tos	Invita- ciones	La Confe- sión	El Festín Infernal	Segunda Invita- ción		

6. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO

6. 4. 1. CUADRO PRIMERO

Esta primera parte del único acto de este juguete no empieza en el comedor de una hostería como en la obra original, sino en el comedor de la casa de Juanito. La escenografía de las siete escenas del cuadro primero no varía a lo largo de todo el cuadro. Nos recuerda la escena de la cena (P II, A II) del drama en la que el autor menciona una mesa servida para cuatro cubiertos, aunque todo está muy simplificado comparado con el aposento de don Juan que aparece en la obra parodiada.

6. 4. 1. 1. ESCENA PRIMERA

Pablo, el criado de Juanito, es el único personaje que aparece en esta escena con un soliloquio hablado, aunque se oyen dentro la música y los gritos de las máscaras como en la escena primera de *Don Juan Tenorio*. Así pues, esta obra paródica está ambientada en un divertido Carnaval, como el acto primero de la obra original, lo que nos indica inmediatamente el autor con un pequeño juego de palabras basado en el trueque de la terminación genérica ('máscaras'-'máscaros'). Pero, a la vez, atribuye un sentido en el género inventado al separarlo en dos grupos ('más '+ 'caros'), produciendo el calambur entre la expresión explícita y el significado implícito:

Anda, y cómo se divierten
las máscaras... y los máscaros.⁹

El criado mismo, acercándose a la mesa, anuncia que van a dar las doce y llegará enseguida su amo, y hay que preparar la cena para él y sus convidados. Estos comentarios tienen una relación directa con la escena del convite ya mencionada. Entre tantos platos, el plato favorito de Juanito es lengua puesta en estofado. El autor nos adelanta este menú que

⁹ GRANÉS, Salvador María (m.: NIETO, Manuel), *Juanito Tenorio*, R. Velasco, impresor, Madrid, 1886, p. 7.

más adelante le servirá como un elemento paródico a la hora de encuentro entre Juanito y don Gonzalo. Y siguen, cómo no, los comentarios burlescos de Pablo:

¡Como come tanta lengua,
así después habla tanto!¹⁰

Y para finalizar esta escena, nos cuenta que este día no ha venido Lola, la novia de su amo, y nos la presenta describiendo sus costumbres, y continuando con sus juegos de palabras, en este caso antanaclasis {'cuarto' (4º-habitación); 'que' (pronombre relativo-conjunción copulativa)} y repetición del 'decir que':

la chica del cuarto cuarto,
esa que dicen que dice
que cose, por hacer algo.¹¹

6. 4. 1. 2. ESCENA II

Aquí tiene lugar la primera aparición del doctor Gonzalo, quien trae consigo un frasco y un manojo de rábanos. Tras intercambiar saludos Pablo y el doctor, éste pregunta por el dueño de la casa. El sirviente le contesta con la frase figurada y familiar 'anda de picos pardos'¹², ya que salió la noche anterior y todavía no ha vuelto:

Hace tres días
que el disfraz no se ha quitado,
y es capaz de ir en Cuaresma
vestido de mamarracho.¹³

¹⁰ *Ibídem.*

¹¹ *Op. cit.*, p. 8.

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ídem.*

Don Gonzalo, a su vez, describe con exageración el estado de ánimo de 'la pobre Lola',¹⁴ que pasa la vida llorando y cosiendo encerrada en su ático:

Tantas lágrimas derrama
que el suelo es un puro charco,
y se queja de goteras
el inquilino de abajo.¹⁵

Acabamos de ver un ejemplo del humor por exageración que aparece tan a menudo en las obras cómico-paródicas. Continúa el médico diciendo que ella no come ni duerme y siempre se asoma al tejado esperando a su amado. A veces cree incluso escuchar su voz,

que dice bien *mío*, y mira,
y es que hace *miau*, *miau* un gato.¹⁶

En estos dos versos, Granés enfoca en cursiva su ocurrencia en el parecido fonético entre el pronombre posesivo y el amorfo, provocando la paronomasia.

Pablo opina también que ella quiere a su amo, aunque él la maltrata cada vez que se emborracha. Y su interlocutor lo reafirma haciendo uso de las palabras de Lola: el día anterior cuando se preocupó al verla con un bulto en la frente, le respondió con tono lánguido que no le importaba un chichón más, cuando su Juan le hace tantos. Ante la sugerencia de Pablo para que ella trate de cambiar de vida antes de que enferme, el doctor replica que ya lo está y que acaba de bajar de allí de visita. De hecho el manojito de rábanos que trae consigo es para su novio. Por otra parte, él está convencido de que su mal no es tan grave sino tan sólo un acceso "de meméz[sic] en primer grado."¹⁷

Pero quien está realmente enfermo de esa dolencia, la chifladura, es Juanito. El autor nos pone en antecedentes por boca de don Gonzalo: desde que le tocó la lotería, Juanito siempre anda de juerga, de borrachera y de escándalo, y se le ha metido en la cabeza imitar a su tocayo. A un amigo que se apellida Avendaño, le llama Avellaneda, a

¹⁴ *Íd.*

¹⁵ *Íd.*

¹⁶ *Íd.*

¹⁷ *Op. cit.*, p. 9.

Pablo le llama Ciutti, a su novia Lola, doña Inés, a Gutiérrez (un capitán de Barbastro), el capitán Centellas, etc.

El criado pide al médico que cure a su amo y el doctor revela su intención de hacerlo mediante una farsa teatral:

Hoy pienso hacer el ensayo.¹⁸

Con esto ya tenemos preparado el camino, la motivación para el resto de la obra. A continuación echa en el vino de Juanito unas gotas del frasco que ha traído y encarga al criado procurar que no beba de esa botella más que su señor. Al oír a Juanito subir, don Gonzalo se marcha diciendo que volverá más tarde y que no le diga que ha venido. El sirviente se compromete a hacer mutis por si acaso, deseando en voz alta que no le pegue, si viene borracho como acostumbra. Y se va de la escena.

6. 4. 1. 3. ESCENA III

Juanito entra vestido de don Juan Tenorio y empieza a cantar:

Del gran Tenorio soy émulo
y quince y raya le doy,¹⁹

A continuación, el autor escribe en cursiva dos versos muy parecidos a los 411- 412 de la obra original, principalmente cambiando el orden de dos palabras y de los dos versos:

JUANITO	<i>y va conmigo el escándalo</i>	D. J.	va el escándalo conmigo.	412
	<i>por donde quiera que voy.</i>		pues por doquiera que voy	411

Seguidos a éstos vienen algunos versos que nos recuerdan el contenido general del discurso que da el personaje zorrillesco delante de sus amigos, en la hostería, sobre sus hazañas consecuentes a la apuesta realizada entre él y don Luis el año anterior,

¹⁸ *Op. cit.*, p. 10.

¹⁹ *Ibíd.*

especialmente los versos 501 a 504 que sintetizan las actividades del protagonista del drama.

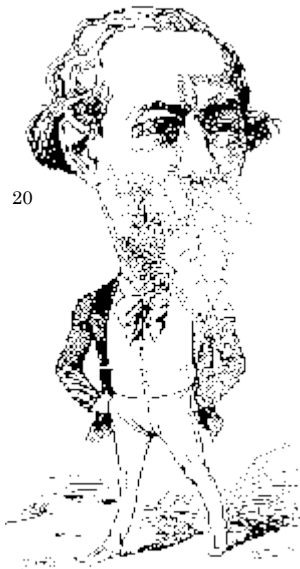
El último verso paródico citado cumple la misión de enlazar los versos 411 y 501 de la obra seria, a su vez muy similares,

pues **por doquiera que** voy 411

[...]

Por dondequiera que fui 501

así como de condensar el contenido entre estos dos versos y unificar la temporalidad de los verbos.



Por donde quiera que fui
la poesía llevé,
y cien lauros recogí,
y en todo el mundo dejé
grata memoria de mí.

Litografía de Brabo.

*Desengaño. 14 y Carbon, 7.
Madrid.*

JUANITO

Las prevenciones
yo recorrí,
Juicios de faltas
tuve cien mil.
Y me ha costado
un dineral,
cada juzgado
municipal.

D. JUAN

Por dondequiera que fui 501

la razón atropellé, 502

la **virtud** escarnecí, 503

a la justicia burlé, 504

²⁰ Caricatura y versos sobre Zorrilla por Cilla, portada del *Madrid Cómico*, 11 de enero de 1885.

El parodista está satirizando el discurso del protagonista original, quien se jacta de haber tenido éxito en sus bellaquerías, en boca de su minúsculo protagonista quien, de hecho, cae en el más absoluto ridículo, al enumerar la gran cantidad de problemas en los que se metió con solo pretender imitar a su héroe. Está claro que no es tan fácil tener tanta suerte como don Juan Tenorio quien lleva consigo “algún diablo familiar.”²¹

JUANITO	D. JUAN	A quien quise provoqué,	516
Mucho palo he sacudido,		con quien quiso me batí,	517
pero más me han dado á mí ,		que pudo matarme a mí	519
y he estado en todas las casas		y nunca consideré	518
de socorro de Madrid .		aquel a quien yo maté .	520

En esta última comparativa, aunque no se parezcan las formas de la composición poética ni se trate de una imitación directa de la original, hay una clara relación, porque el autor de la parodia sigue en su trayectoria burlesca con el matiz satírico.

Juanito es una simple víctima imitadora de don Juan. Las contradicciones son muy evidentes para cualquiera entre uno y el otro. El personaje mítico-romántico es un ser arrogante y todo poderoso quien tiene total confianza en sí mismo. En cambio, el pagano-realista no hace más que tropezar con la dura realidad cuando se pone a imitar al afortunado. Con ello lo único que ha conseguido es tener que acudir a todas las casas de socorro de Madrid por más palos que él haya dado a los demás. Al menos le queda el consuelo de que el resultado de sus pendencias no es la muerte como en el drama.

Y continúa cantando con la inclusión de unos versos parodiados y algunos copiados del hipotexto:

Yo soy Don Juan
imagen fiel
de otro galán
bravo doncel.
Si aquél Don Juan
hizo papel,
éste á barbian[sic]
le gana á aquél.

²¹ ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993, p. 112, v. 907 y p. 153, v. 1939.

JUANITO	Yo descendí hasta los sótanos	D. JUAN	Yo a las cabañas bajé,	506
	y á las guardillas subí,		yo a los palacios subí,	507
	en todas partes dejándoles		y en todas partes dejé	509
	memoria amarga de mí.		memoria amarga de mí.	510

En cuanto miro
á una mujer,
ciega de amores
cae á mis pies.
Y si me digno
darle yo el *sí*,
ya está la pobre
loca por mí.

JUANITO		D. JUAN	Uno para enamorarlas,	686
	Tardo un día en conseguirlas,		otro para conseguirlas,	687
	las adoro dos ó tres,		dos para sustituirlas,	689
	y á los tres ó cuatro días		y un hora para olvidarlas.	690
	si te he visto, no hay de qué.			

Yo soy Don Juan
imagen fiel, etc.

Y el que le diga que no
deja á sus manos la piel,²²

JUANITO	pues <i>lo que él aquí afirmó</i>	DON JUAN	y lo que él aquí escribió	524
	<i>mantenido está por él.</i>		mantenido está por él.	525

Termina aquí la música y empieza la parte hablada con Pablo. Juanito intenta disimular su estado de embriaguez, y como no consigue expresarse correctamente, el criado completa su oración ('vengo...') cómicamente con un aparte:

(Borracho *perdutti*).²³

El dueño pregunta por la cena y su mozo le contesta que está a punto y le sugiere que descanse. Pero el imitador niega rotundamente estar cansado y dice que él no necesita jamás un descanso. Granés recurre esta vez a la parequesis para añadir un ejemplo más a uno de sus favoritos medios de creación ('Cansado'-'descanso'-'me canso').

A fé[sic] de Juan, voto á San,
siempre he sido lo que soy,²⁴

²² *Juanito Tenorio*, edición citada, p. 11.

²³ *Op. cit.*, p. 12.

²⁴ *Ibíd.*

JUANITO	y como vivió hasta hoy	D. JUAN	que como vivió hasta aquí	798
	vivirá siempre Don Juan.		vivirá siempre don Juan.	799

Tumbado en una butaca, comiendo los rábanos que trajo el doctor, Juanito enumera sus quehaceres uno tras otro al arrancar cada uno de los rábanos: uno, la cena, dos, la Paca, tres, escribir a Rita, cuatro, hacerse un gabán, cinco, ver a una tía carnal.

Y otras treinta
cosas todas importantes; (Tirando el resto del manojito.
si no hay rábanos bastantes
en Madrid para mi cuenta.²⁵

El autor paródico, utilizando los rábanos como material escénico, se burla irónicamente de su protagonista. Y juega con palabras ‘tábano-rábano(s)’ por su parecido fonético e introduce la frase figurada y familiar que incluye el vocablo repetido a través del aparte de su gracioso,

PABLO	(La otra, terca como un tábano, los rábanos le ha traído, y éste se los ha comido sin que se le importe un rábano.) ²⁶
-------	--

En ese preciso momento le pregunta cuál de sus ‘novias postizas’²⁷ le manda esas hortalizas y su servidor le sigue el juego contestándole “Doña Inés.”²⁸ El amo de la casa, sabiendo que se refiere a la costurera, se enternece y exclama en direma, “¡Pobre mujer!”²⁹ Y profiere que no hay quien cosa ni haga dobladillos con tanta rapidez: Lola le ha hecho en un mes catorce calzoncillos y diez camisas. Salvador María Granés no omite los aspectos materialistas y consumistas tan en boga en el último tercio del siglo XIX, añadiendo algo de la exageración que tantas veces sirve como utensilio en las obras cómicas. Y añade cuatro versos alterados o copiados de la escena de la comparación de las listas,

JUANITO	Desde la abonada al Real	D. JUAN	Desde una princesa real	662
	á la artista de obrador,		a la hija de un pescador,	663
	ha recorrido mi amor		¡oh! ha recorrido mi amor	664

²⁵ *Íd.*

²⁶ *Íd.*

²⁷ *Op. cit.*, p. 13.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ídem.*

Después de estos versos, nos encontramos ante un gran salto en cuanto a la parte parodiada de la obra original. Hasta este momento, los versos parodiados del texto originario correspondían a la escena XII del acto primero. Pero de repente Juanito, cortando la frase de Pablo, quien dice que afuera aguarda alguien sin decir quién (con puntos suspensivos), hace referencia al aviso del criado hipotextual al principio de la escena cuarta del acto cuarto.

J.	(Con entonación dramática.) ¿Algún embozado	CI.	Aquí está un embozado	2297
	en verme muy empeñado?		en veros muy empeñado.	2298

Pero el visitante no es un embozado como desearía que fuera Juanito obsesionado con la obra de *Don Juan Tenorio*, sino la costurera según le informa su sirviente. Mas su amo se empeña en seguir con su obcecación y continúa sus citas con la antístrofa de una octavilla aguda de su héroe.

J.	No es costurera, es, truan[sic],	D. J.	¡Oh! Hermosa flor, cuyo cáliz	1318
	flor que aún su cáliz no ha abierto		al rocío aún no se ha abierto,	1319
	y á trasplantarla va al huerto		a trasplantarte va al huerto	1320
	de sus amores, Don Juan. (Váse Pablo.)		de sus amores don Juan.	1321

6. 4. 1. 4. ESCENA IV

En esta escena tiene lugar la primera aparición de nuestra protagonista, de quien repetidas veces dieron referencias hasta ahora otros personajes. Ella tampoco puede dejar de parodiar al personaje femenino equivalente a ella y copia el último verso de la escena del sofá, en el momento de presentarse en el escenario:

LOLA	¡Don Juan de mi corazón!	D. ^a INÉS	¡Don Juan de mi corazón!	2284
------	---------------------------------	----------------------	---------------------------------	------

Su amado le corresponde inmediatamente recitando el primer verso de la carta de don Juan que lee la novicia:

JUANITO	¡Doña Inés del alma mía!	D. ^a INÉS	«Doña Inés del alma mía.»	1644
---------	---------------------------------	----------------------	----------------------------------	------

Pero la protagonista paródica no es tan fina como la «pura» Inés romántica sino muy rústica, como se debe esperar de una costurera decimonónica por lo cual enseguida aparece su personalidad ruda sin pulir:

Hambre de verte tenía.³⁰

El protagonista tampoco se queda atrás y sigue la trayectoria vulgar llevada por Lola:

¿Sí? Pues date un atracón.³¹

Mas la chalequera da un giro radical, recuperando el estilo de la obra original:

LOLA	Tu ausencia mi vida acorta.	D. ^a L.	Tu presencia me enajena,	2252
	¿En qué el día has empleado	D. L.	¿Cuántos días empleáis	682
	sin verme?		en cada mujer que amáis?	683

Ante este interrogatorio de su novia, Juanito recupera su tonalidad prosaica y le contesta grotescamente,

Estuve ocupado

en... lo que á tí no te importa.³²

Lola le responde con antífrasis de tono irónico:

¡Qué fino! ¡Así te amo yo!

¿Y tú me amas igualmente?³³

Frente a esta pregunta, Juanito no duda de decir la verdad, con franqueza: le confiesa que no sabe si la quiere o no, que hay días en que no tiene muchas ganas de verla, y otros, no puede impedir defenderla ante cualquier insulto que hagan de ella, e incluso, está dispuesto a pelear por ella. Lola le da las gracias y le anima a que siempre hable de esa manera, empleando la acepción figurada y familiar de «pico»:

bendito sea tu pico.³⁴

³⁰ *Íd.*

³¹ *Íd.*

³² *Íd.*

³³ *Íd.*

³⁴ *Op. cit.*, p. 14.

Pero enseguida le suplica preocupada que no se meta en un lance por ella para que no le puedan romper nada.

Juanito, quien copia prácticamente la cabecera del segundo cartel de don Juan, puesto en Nápoles con el fin de conseguir más hazañas para su apuesta, de nuevo se sumerge en su imaginación de doble personalidad:

Cese tu duda cruel;³⁵

JUANI	en Madrid es bien notorio	D. J.	vio en mi segundo cartel:	483
	que aquí está Don Juan Tenorio ,		<i>Aquí está don Juan Tenorio</i> ,	484
	y no hay hombre para él.		<i>y no hay hombre para él.</i>	485

Justo después de estas palabras de Juanito, el autor paródico da un gran salto respecto a las escenas originales, al traer a escena los encuentros con sus amigos en el panteón donde les convida junto al Comendador del acto primero de la parte segunda.

ESCRITORES SATIRICOS
SALVADOR MARIA GRANÉS (Moscatel)



Satirizando es crüel,
y en las parodias no hay dos
que puedan luchar con él.
¡Porque es *la gracia de Dios*
la gracia de *Moscatel*!
Lit. Desengaño. 14. Madrid.

J.	¿Piensas que cuatro gateras	D. J.	¿Duda en mi valor ponerme	3207
	osarían ofenderme		cuando hombre soy para hacerme	3208
	plato de sus calaveras?		platos de sus calaveras?	3209

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Portada del *Madrid Cómico*, 6 de Mayo de 1883.

Mientras que don Juan proclama no tener pavor a nada e invita al Comendador a cenar dirigiéndose a su estatua, Juanito introduce una referencia temporal, a la cual tanto recurría Zorrilla, a través del reloj, del toque de ánimas o del reloj de arena:

Mas las doce van á dar
y quedarme solo quiero.³⁷

Lola le pregunta si lo estorba y Juanito le contesta que sí, porque espera tres amigos a cenar. En este punto podemos deducir que el autor más adelante va a incluir en su parodia la escena de la cena de don Juan con Centellas, Avellaneda y la estatua de don Gonzalo. Ella le pide que no la amargue con su desdén ni la aleje de su lado. Pero él la rechaza brusco y tajantemente:

No te digo que me dejes
sino solo[sic] que te largues.³⁸

6. 4. 1. 5. ESCENA V

Pablo avisa a Juanito la llegada de sus invitados y el protagonista se lo dice a Lola. Ella le pregunta si prefiere cenar y su amado lo reafirma. A la hora de recomendarle subir a su sotabanco, la llama, como don Juan mientras consuela a su amada en la escena del sofá.

JUANITO **bellísima Doña Inés.** DON JUAN **bellísima doña Inés,** 2277

Lola pregunta a Juanito si quiere que le aguarde y él contesta con humor:

Sí, te empeño, Inés hermosa,
mi palabra... única cosa
que no tengo ya empeñada.³⁹

No es la única persona Juanito en confundir a Lola con doña Inés sino también el mismísimo autor; en la acotación que sigue a las palabras de Juanito, Salvador María

³⁷ *Juanito Tenorio*, edición citada, p. 14.

³⁸ *Íd.*

³⁹ *Op. cit.*, p. 15.

Granés anota, “(Conduce á Inés por la puerta que se supone da á la escalera interior y desde allí hace varios ademanes grotescos despidiéndola.)”⁴⁰. (Subrayado es mío.)

6. 4. 1. 6. ESCENA VI

Aparecen el capitán de Barbastro y Avendaño en lugar del capitán Centellas y de don Rafael de Avellaneda. Esos personajes paródicos intercambian algunos comentarios al aparecer en la escena deteniéndose y observando mientras su amigo se despide de Lola. Comentan que ella les gusta.

Enseguida viene Juanito y los recibe con gran entusiasmo.

J. ¡Oh amigos! ¡Cuánto placer! D. L. ¡Oh amigos! ¿Qué dicha es ésta? 394
(Estrechándoles la mano.)

¡Centellas!... ¡Avellaneda!⁴¹

En todo momento vive el protagonista sumergido en su mundo de ensueños, creyendo ser o suplantar en su locura a su admirado Tenorio. Sus amigos, el capitán de Barbastro y Avendaño, son de nuevo rebautizados por Juanito con los nombres de los dos amigos de don Juan. Juanito lo cree realmente en su imaginación. Y pregunta por don Gonzalo, porque no ha ido con ellos. Avendaño le dice que tal vez se ha entretenido recibiendo las felicitaciones. Ante la curiosidad del anfitrión, se expone en la sátira:

Curó un grano á una señora
muy amiga de un marqués,
y el marqués, por no pagarle,
le ha hecho nombrar desde ayer
Comendador de la Orden
de Carlos[sic] tercero.⁴²

En los versos recién citados, el autor inventa una justificación de la conexión entre don Gonzalo de Ulloa, el Comendador de Calatrava de la obra original y el doctor don Gonzalo de su obra, a la vez que aprovecha para ridiculizar a la nobleza.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ *Íd.*

⁴² *Op. cit.*, p. 16.

El invitador lo aprueba, pero propone empezar a cenar sin el nuevo comendador.

Los otros manifiestan su acuerdo.

JUANI.	Por si llega antes de que	D. J.	creo, y es lo que me pesa;	3215
	terminemos, en la mesa		mas por mi parte en la mesa	3216
	le haré un cubierto poner.		te haré un cubierto poner.	3217

Avendaño avisa en voz baja al capitán, para que se abstenga de probar del vino que ha sido asignado a Juanito. Los tres se sientan a la mesa. El paródico de Centellas incita al soñador a sumergirse en su papel interesándose por el número de sus conquistas. Éste responde satisfaciendo la curiosidad del capitán: nueve o diez, cada día. El último le provoca diciendo que le falta 'la más sabrosa'⁴³. Juanito, como ya sabe de memoria la historia del Tenorio, le contesta inmediatamente, aunque en forma de interrogación a base de la sugerencia del antagonista original:

JUANI.	¿Una novicia que esté	DON LUIS	Sí, por cierto, una novicia	669
	para profesar? La tengo		que esté para profesar.	670
	encargada ya hace un mes.			

El capitán comenta que es una buena trucha y Juanito le pregunta si se refiere a la novicia. El anfitrión reclama a su criado, llamándolo Ciutti, el estofado de lengua que tanto le gusta y reproduce el verso de su original.

JUANI	(A Pablo.) Pon vino al Comendador.	D. JUAN	Pon vino al Comendador.	3282
-------	---	---------	--------------------------------	------

Avendaño le pregunta si piensa que vendrá don Gonzalo. En la parodia, además de ser un médico-comendador, se diferencia también del personaje parodiado en que se trata de una figura de carne y hueso, de una persona viva, a quien están esperando para que les acompañe a cenar. Juanito tampoco sabe si llegará o no don Gonzalo.

El capitán de Barbastro bromea acerca del voraz apetito del que hacen gala los tres: si el comendador sigue retrasándose, no quedará nada de comer para él. El invitante llama de nuevo a Pablo con el nombre de Ciutti para pedirle su plato favorito. El criado pone en la mesa una fuente del estofado que huele estupendamente.

⁴³ *Ibíd.*

En ese instante se oyen dos aldabonazos fuertes. El parodista empieza a imitar todo el esquema de esta primera secuencia de aldabazos (v. 3314-27), calcando los dos versos iniciales y el último, y reproduciendo la mayor parte de los demás versos:

J. Mas llamaron.	D. J. Mas ¿llamaron?	
P Sí señor.	CI. Sí, señor.	3314
J. Vé[sic] quién.	D. J. Ve quién.	
P (Asomándose al balcón.) A nadie se ve.	CI. (Asomando por la ventana.)	
C Algún chico que al pasar	CE. Algún chusco.	3315
se ha querido entretener.	AV. Algún menguado	3317
	que al pasar habrá llamado	3318
	sin mirar siquiera dónde.	3319
J. Cierra, y échame más vino. (A Pablo.)	D. J. (A Ciutti.)	
(Pablo le sirve y Juan bebe. Suenan otros dos aldabonazos.)	Pues cierra y sirve licor.	3320
	(Llaman otra vez más recio.)	
A ¿Otra?	D. J. Mas ¿llamaron otra vez?	3321
	CI. Sí.	
J. (A Pablo.) Mira á ver quién es.	D. J. Vuelve a mirar.	
P No se ve á nadie, señor. (Después de asomarse.)	CI. ¡Pardiez!	3322
	A nadie veo, señor.	3323
J. Pues no ha de reirse[sic] á fe	D. J. ¡Pues por Dios que del bromazo	3324
el chusco autor de la broma.	quien es no se ha de alabar!	3325
Ciutti, si llama otra vez	Ciutti, si vuelve a llamar,	3326
suéltale un pistoletazo.	suéltale un pistoletazo.	3327
(Dándole una botella de las que hay en la mesa.)	(Llaman otra vez, y se oye un poco	
	más cerca.)	

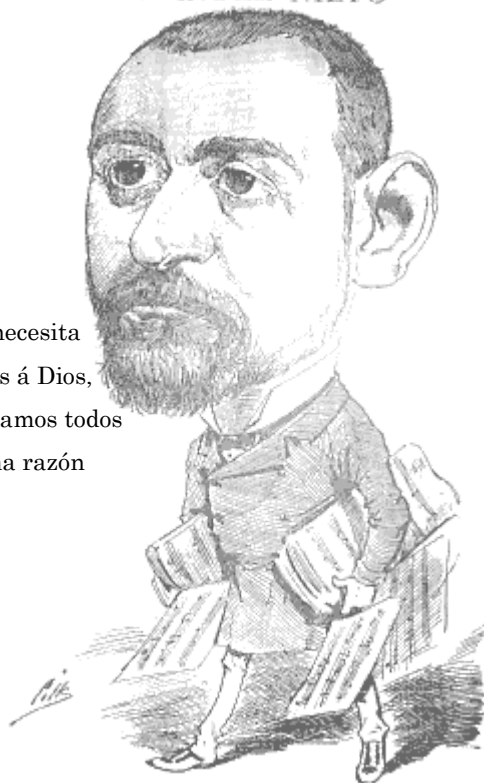
Las llamadas insistentes de la estatua del don Gonzalo original que se reiteran progresivamente en forma de más aldabonazos (en la escalera, dentro de la casa; en la antesala; más cerca en el salón; a la misma puerta de la escena, fondo, derecha) a lo largo de casi tres páginas, creando un ambiente pánico, se limitan en la obra paródica a un gran campanillazo.

Juanito ordena a Pablo que abra. El criado regresa muy asustado y llama a su señor que le pregunta quién es para avisarle lo mismo que su parodiado en la escena de la llegada del Comendador a la quinta de don Juan:

PABLO	El Comendador, que llega	CIUT.	El Comendador,	2396
	con gente armada.		que llega con gente armada.	2397

Granés enlaza sutilmente la escena de la aparición de la estatua de don Gonzalo en la nueva casa de don Juan (P II, A II, E I) con la de la llegada del Comendador a la quinta de don Juan a la orilla del Guadalquivir en busca de su hija (P I, A IV, E VII). El doctor, en medio de dos serenos, aparece en la puerta del foro y se prepara mentalmente para la curación de Juanito desde la puerta.

MAESTROS COMPOSITORES
MANUEL NIETO



Nieto que no necesita
abuela, gracias á Dios,
porque le alabamos todos
con muchísima razón

⁴⁴ A partir de ahora hasta el fin de esta escena sexta de la que nos ocupamos en este capítulo, empieza la parte musical donde intervienen todos los personajes que se encuentran en la escena.

Los dos vigilantes saludan a Juanito muy respetuosamente. Éste les pregunta por el motivo de la visita de la autoridad a su casa. Ellos le explican: como vieron que llamaba a su puerta un hombre (don Gonzalo), decidieron interrogarle; dado que el hombre insistió en subir, decidieron acompañarle para averiguar si es un amigo del dueño de la casa, o un ladrón. El motivo de la comparecencia de estos dos serenos no guarda relación alguna con su presencia por dos veces en la obra original, ya que en la obra de Zorrilla pretendían capturar a don Juan bien por encargo de

⁴⁴ Portada del *Madrid Cómico*, 23-1-1886.

don Luis o bien por mandato del Comendador, aunque en la primera ocasión fue paralela al apresamiento de don Luis y en la segunda no se llegó a realizar ese arresto.

El médico se incorpora a la farsa declarándose don Gonzalo de Ulloa. Los guardianes nocturnos preguntan cantando a dúo si formula la verdad y Juanito lo confirma dándoles su palabra. Le piden disculpa aduciendo que sólo trataban de cumplir con su obligación y todos repiten,

TODOS	La obligación.
SERENOS	Pero ya que cesó la inquietud
TODOS	La inquietud.
SERENOS	Muchas gracias y que haiga[sic] salud. ⁴⁵

Los dos serenos hacen cortesías despidiéndose.

6. 4. 1. 7. ESCENA VII

Desde esta última escena del cuadro primero hasta mediados de la tercera, la última escena de esta obra, se desarrollan todas en forma hablada.

Como pretendió el doctor desde el principio de la obra, ya empieza hacer el efecto el vino que ha ingerido Juanito cenando en la escena anterior. El doctor da las gracias irónicamente a sus amigos por haber cenado sin él y sermonea que hay que aguardar siempre a un amigo aun cuando sea para comer. Pero el capitán replica en forma sentenciosa,

Cuando el estómago grita,
la amistad calla.

DOCT.	Si es broma puede pasar.	CENT.	Si es broma, puede pasar;	3576
-------	---------------------------------	-------	----------------------------------	-------------

JUANI.	¿Y si no es broma? (Muy irritado.)
--------	------------------------------------

DOCT.	(Transición.)	También.
-------	---------------	----------

¿Y os la habeis[sic] comido todo? ⁴⁶

⁴⁵ *Juanito Tenorio*, edición citada, p. 18.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 19.

En esta situación, el autor paródico conduce la discusión entre el doctor y el capitán, a un desenlace jocoso en claro contraste con la obra original, donde se desarrolla la querella entre don Juan y el capitán hasta llegar a un duelo que causará la muerte física de don Juan Tenorio. “Para obtener un efecto cómico basta trasladar a otro tono la expresión natural de una idea o que algo se salga de su cauce normal.”⁴⁷

Ante la pregunta del médico, Juanito aún le puede ofrecer su plato favorito: el estofado de lengua, duplicando el verso de su parodiado:

JUANI. **Anciano, la lengua ten.** DON JUAN **Anciano, la lengua ten,** 2449

Si refrescamos un poco la memoria, en la obra dramática, el protagonista recita el verso de rodillas, justo después de que don Gonzalo dijera que es vil hasta en sus crímenes. Desde luego, el verbo ‘tener’ de don Juan significa ‘detener, parar’⁴⁸, pero Granés explota la polisemia del verbo, exprimiendo el significado de ‘poseer y disfrutar (comer, saborear)’.

El autor de la parodia también necesita algún motivo de tropiezo entre don Gonzalo y Juanito, pero en su obra ese pretexto es, por supuesto, de mucho menor gravedad que el conflicto entre el padre de doña Inés y su amado. En ese caso el doctor se queja de la cena que le ofrenda el dueño de la casa diciendo que está fría, Juanito le contesta que es lengua *frappé*, su invitado se indigna aunque le llama ‘Don Juan Tenorio’.

JUANI. **¡Comendador! (Con arranque.)** DON JUAN **¡Comendador!** 2476

Don Gonzalo exige en voz baja al capitán y a Avendaño que se callen y que le dejen hacer.

DOCT. **¡Don Juan, eres un farsante!** D. GON. **Don Juan, tú eres un cobarde** 2534

El autor hace cambiar el estado de ánimo del protagonista en tres momentos sucesivos para conseguir un efecto cómico: Juanito pregunta muy enfadado al doctor si habla en serio, éste contesta con un sí rotundo, a lo que Juanito reacciona sin irritación

⁴⁷ ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia dramática Naturaleza y técnica(s)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, p. 16.

⁴⁸ Fernández Cifuentes da una explicación sobre este uso del verbo ‘tener’ con el significado ‘detener’ de Zorrilla como forma arcaica en su edición del drama, p. 170, nota al pie 2449.

alguna en contra de lo esperado. Pero cuando el médico interpreta esta actitud como desvergonzada, Juanito contesta de nuevo con violencia.

El autor hipertextual transforma las dicciones del protagonista hipotextual en diálogo entre su paródico y el doctor Gonzalo:

J.	(Enojado.)	¡Pardiez!	D. J.	¡Pardiez!	2489
D.	Humillarías la frente				
	al verme como me ves.		la postura en que me ves,		2485
J.	Jamás delante de un hombre		Jamás delante de un hombre		2480
	mi alta cerviz humillé.		mi alta cerviz incliné,		2481
D.	Pues yo te la haré bajar		[...]		
	arrojándote á mis pies. (Forcejeando llegan		Y pues conservo a tus plantas		2484
	cerca del balcón.)				
J.	Suéltame, Comendador,		Óyeme, Comendador,		2490
	que no me puedo tener,		o tenerme no sabré		2491
	y vas á hacer que me caiga.		que vas a hacerme perder		2551
D.	Estás borracho... lo sé.				
J.	¡Comendador, que me pierdes! (Frenético)		¡Comendador, que me pierdes!		2556
D.	¡Si ya estás perdido!				

Granés, sin variar apenas el texto original, consigue un resultado cómico que nada tiene que ver con el que le dio Zorrilla. Obsérvese el verso

¡Comendador, que me pierdes!

Cuán diverso significado tiene sólo debido al contexto: ‘que me dejas caer desde la ventana y me mato’ frente a ‘que me haces perder el control y soy capaz de matarte’. Además el doctor no se priva de darle un tercer valor, también figurado, de ‘loco’, añadiendo esa coletilla burlesca de

¡Si ya estás perdido!

Asimismo añade la tercera acepción (‘mantener, sostener’) del verbo ‘tener’ en el verso paródico del 2491 donde el mismo infinitivo significa ‘detener, parar’ como ocurrió en el caso del 2449 ya estudiado.

Juanito consigue desasirse, abre el balcón y grita mirando para arriba el nombre de Inés. El doctor le advierte que no le oirá por más que grite, porque el sotabanco es muy alto.

J. ¡**Llamé al cielo y no me oyó!** (Caesobreunasilla) D. J. **Llamé al cielo y no me oyó,** 2620

El doctor susurra a los otros dos que el narcótico ya empieza a hacer su efecto. El capitán le pregunta qué intenta y el terapeuta le explica que quiere curar a Juanito. Avendaño indaga sobre su plan, el clínico se lo revela: un marmolista tiene abajo en el patio el taller, y tienen que llevar allí a Juanito; el resto ya se lo contará en su momento.

El protagonista pide, somnoliento, al señor Gonzalo que asista en su lugar a un juicio de faltas para el cual está citado a las diez y después...

J. **cuando** el juez **me llame á juicio** D. J. **cuando** Dios **me llame a juicio** 2606

tu[sic] responderás al juez. (Se duerme.) **tú responderás** por mí. 2607

En el caso de Juanito se trata de un simple juicio de faltas y quien lo juzgará, también un juez de casos sin mucha importancia: una persona. En cambio, el juez de don Juan va a ser Dios en el juicio *post mortem*. Es notorio el rebajamiento de la magnitud del drama en la parodia a un extremo de total ligereza. Las dos situaciones donde pronuncian esas palabras los protagonistas respectivos se distancian completamente: la de don Juan se produce tras el fracaso en el intento de convencer al Comendador y ser burlado por éste y por don Luis, y justo antes de cometer el asesinato del Comendador con un pistoletazo; en la parodia no se produce ese dramatismo, sino simplemente es debido a un estado de modorra después de ingerir somnífero mezclado en el vino.

El capitán confirma que ya está dormido y el doctor pone el plan en marcha invocando la ayuda de Dios. Los tres cogen el sillón en que se ha quedado dormido su amigo y se lo llevan. La orquesta toca *El sueño de Roselen* para la ocasión.

6. 4. 2. CUADRO SEGUNDO

Está compuesto de tres escenas. Es más corto que el primero como en la obra original que es más extensa la primera parte que la segunda.

El espacio escénico es el patio de la casa de Juanito. El autor paródico mismo confunde su personaje con el de la obra original, ya que pone en su acotación: “Patio de la casa de Don Juan.”⁴⁹, totalmente sumergido en la farsa que están montando sus personajes. En cuanto a la decoración, cuatro pedestales en los cuatro ángulos. En el centro, un armario.

Aparecen los mismos tres que transportaron el sillón con Juanito, dando continuidad a la última escena del cuadro anterior.

6. 4. 2. 1. ESCENA PRIMERA

El capitán, tras dejar el sillón, solicita al doctor que les revele el proyecto en su totalidad. El médico les da una explicación analítico-facultativa, pero pedantesco-cómica, cayendo en una macrología, plagada de tecnicismos, y satirizando la visión naturalista:

Pues, oíd. El pobre Juan
es un ser monomaniaco[sic],
y hay que curar su manía
por el método homeopático.
Porque la locura es
-científicamente hablando-
un desorden patológico
ó desequilibrio orgánico,
efecto de que las vértebras
se infartan de humor linfático,
porque lesionan las vísceras
los desórdenes gastrálgicos.

⁴⁹ *Juanito Tenorio*, edición citada, p. 21.

Pero, basta ya de términos
científicos hipocráticos,
que vosotros no entendéis
(ni yo tampoco) y al grano.
Para curar á Juanito
un sólo[sic] remedio hallo.
Si parodiando la escena
del cementerio, logramos
que el mismo miedo despierte
su razón, ya está curado.⁵⁰
(El subrayado es mío.)

el doctor tranquiliza a Avendaño, sentenciando que ningún loco cree que es un engaño, algo que halaga su manía. El capitán pregunta al médico si Lola también entra en el complot, el doctor le contesta que desempeñará el papel de Inés, aunque le costó convencerla. Está poniéndose el hábito y llegará enseguida. El organizador de la comedia les indica, así mismo, cómo han de disfrazarse con todo lo necesario que ya tiene preparado, y les da algunas instrucciones: hablar sin mover el cuerpo con tono pausado y con voz hueca, como hablan los muertos en las obras de teatro que hayan visto. Sus alumnos, Avendaño, el capitán y Pablo, se van a prepararse.

D.	¡Qué[sic] un hombre de mi linaje	D. DIE.	(¡Que un hombre de mi linaje	243
	y á los cincuenta y seis años,			
	descienda á hacer tales farsas		descienda a tan ruin mansión!	244
	vestido de mamarracho! (Vase.)			

6. 4. 2. 2. ESCENA II

Lola aparece en traje de monja y es el único personaje que habla en monólogo en esta escena, puesto que Juanito (el autor se reitera escribiendo d. juan en la acotación.) sigue dormido. La escena sólo contiene ocho líneas de soliloquio de Lola y se inicia con las mismas palabras que pronunciara doña Inés en la escena segunda del acto tercero de la

⁵⁰ *Ibíd.*

parte primera, al asegurar que se ha marchado de la celda de la novicia la abadesa quien le estuvo elogiando la vida conventual. Dicha escena de la obra original también solamente ocupa el soliloquio de la monja distraída.

LOLA **No sé que[sic] tengo ¡ay de mí!** D.^a I. **No sé qué tengo, ¡ay de mí!**, 1510
Se avergüenza de ese paso, pero cree que la salud del dueño de su corazón depende de ello, sólo por él accede a emprender el papel de doña Inés y le pide disculpa:

Perdona, Don Juan, si aún[sic] antes
de ser tu esposa, te engaño.⁵¹

6. 4. 2. 3. ESCENA III

Es la última escena de la obra y se presentan todos los personajes excepto los dos guardianes nocturnos: todos, menos Juanito quien está durmiendo todavía, disfrazados de estatuas y corriendo por el escenario.

El director de la tramoya les dice que están muy apropiados, vestidos de blanco, y los ordena a cada cual a su puesto, en su pedestal; a Lola, dentro del armario. Mas ella se niega entrar allí mirando en su interior. El improvisado «director» la empuja hacia la supuesta tumba llamándola tonta. Logra cerrarlo. Por último él mismo sube a su cimient.

J. (Despertando.) ¡Qué pesadilla!... ¡Ah!... ya voy	CEN. ¡Voto va Dios! ¡Ya comprendo	3545
comprendiendo lo que ha sido;	lo que pretendéis!	3546
bebí y me quedé dormido.	Vos habéis compuesto el vino,	3565
	nos habéis hecho dormir .	3575
¿Qué hora será?... ¿Dónde[sic] estoy?	¿Dónde estamos?	3525

El despertar de Juanito tiene proximidad con el del capitán Centellas en la escena del banquete; la diferencia reside en la ignorancia de la existencia del soporífero por parte de Juanito, por contra de la sospecha del capitán de haber recibido algún narcótico, inexistente, en el vino ofrecido por don Juan con el fin de engañarle.

Al principio piensa que está en su comedor, pero enseguida se da cuenta de que no. Se le aclara la vista, y ve el cielo sobre él y los bultos, alrededor. Nota un ambiente de misterio y a la luz de la luna cree estar en un cementerio. Siente horror suponiendo muertos a todos sus amigos al ver sus disfraces de estatua, pero, a continuación, reflexiona

cuestionándose cómo pueden estarlo, cómo se han muerto juntos, quién los llevó ahí. Son muchas preguntas sin respuesta.

Lola le dice desde dentro del armario que lo va a saber llamándole Don Juan, pero impide que la nombre Doña Inés cuando Juanito le corresponde invocando ese apodo. La explicación que le da es que la noche anterior en su festín bebieron mucho, se emborracharon todos, “se armó un belén”⁵² y mató a cuatro; entró ella y la mató también.

J. ¿También á tí?... ¡Dios clemente! D.J. ¡Dios clemente! ¡Doña Inés! 3776

La teoría que ha inventado el doctor y que está transmitiendo Lola a Juanito sobre la supuesta muerte de ellos cinco es totalmente extravagante e inverosímil. Y el número de esas víctimas, presuntamente provocadas por manos del burlado, supera a las de la obra original. Los personajes de la farsa están exagerando y, al mismo tiempo, mofándose de la situación y la conducta desfrenada de don Juan Tenorio, cuando infringió la muerte al padre de su amada y a su exrival. De hecho en el drama, los homicidios directamente causados por él son sólo dos, aunque posteriormente fallezcan su padre y doña Inés por aflicción, no como en la comedia donde se forja una matanza de cinco vidas por una persona en estado etílico.

Pero la idea de esta inocentada que ingenió el parodista con motivo de la burla del pasaje del crimen de la obra del poeta vallisoletano, guarda relación con lo que critican algunos estudiosos sobre el aspecto. Alonso Cortés considera que está “muy mal motivada la muerte de don Gonzalo, y su asesinato rebaja mucho el carácter del protagonista, [...]”⁵³ Varios críticos opinan sobre esta línea.⁵⁴

⁵¹ *Op. cit.*, p. 22.

⁵² *Op. cit.*, p. 24.

⁵³ ALONSO CORTÉS, Narciso, *Zorrilla: su vida y su obra*, Santarén, Valladolid, 1943, p. 333.

⁵⁴ Pi y Margall: ‘aberración que no ha padecido el Don Juan de ningún otro poeta’. (PI Y MARGALL, Francisco, “Observaciones sobre el carácter de Don Juan Tenorio”, en *Trabajos Suelos*, Librería Española, Barcelona, 1895, p. 184.)

Weinstein y Salgot advierten que don Juan no tenía necesidad de matar al Comendador, de cualquier modo iba a quedarse con su hija. (WEINSTEIN, Leo, *The Metamorphoses of Don Juan*, AMS Press, Nueva York, 1967, p. 126; SALGOT, A. de, *Don Juan Tenorio y donjuanismo*, Juventud, Barcelona, 1953, p. 65.)

Muñoz González y Torrente Ballester observan que el asesinato no concuerda con el nuevo don Juan enamorado mas promueve en su personaje el carácter «desdoblamiento» o «doble personalidad». (MUÑOZ GONZÁLEZ, Luis, “Don Juan Tenorio, la personalización del mito”, *Estudios Filosóficos*, X,

La víctima de este enredo se extraña del resultado de tal atrocidad atribuido a él sin tan siquiera haberse dado cuenta, y no acaba de convencerse. Pero la émula de doña Inés maniobra interpretando a su parodiada y tratando de inocular en Juanito el inconfesable objetivo de la simulación. La herramienta utilizada para ello son los versos 2994-3013 (dos décimas) de la obra original.

		D. JUAN	¿Conque vives?	
LOLA	En esta tumba, por tí	SOMBRA	Para ti;	2994
	tengo yo mi purgatorio		mas tengo mi purgatorio	2995
	mientras hagas el Tenorio		en ese mármol mortuorio	2996
	como lo has hecho hasta aquí.		que labraron para mí.	2997

Estos primeros cuatro versos de la primera espinela utilizan la misma rima que en la obra original como el resto de la estrofa. El parodista, en vez de iniciarla con una preguntita de Juanito, en ese caso sería un calco de la obra parodiada, extrae el tercer verso de los citados para completar la parte que falta del primer verso de su obra. Pero no deja de ser rebajado el material funerario de la bufonada de sus personajes como una simple tumba (el armario) respecto al ‘mármol mortuorio’ de doña Inés.

LOLA	Una voz de lo alto oí	SOMBRA	Yo a Dios mi alma ofrecí	2998
	que me dijo: «Criatura,		en precio de tu alma impura,	2999
	quitar á Don Juan procura		y Dios, al ver la ternura	3000
	de ser Tenorio el afán,		con que te amaba mi afán,	3001
	ó te envolverá Don Juan		me dijo: «Espera a don Juan	3002
	en su misma chifladura.		en tu misma sepultura.	3003

Esta segunda parte de la décima de la que nos ocupamos sigue respetando la rima de la estrofa original. Empieza con un eufemismo que se refiere a Dios quizá para no ofenderlo en el uso dentro del microteatro-engaño. En el sexto verso de la décima se observa el

1974-1975, p. 116; TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, “Zorrilla”, en *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1965, p. 47.)

En el ejemplar nº 203 de la colección “La novela teatral” (Director: José de Urquía, Madrid, 29 de Oct., 1920.), *La historia del don Juan Tenorio*, se califica como uno de ‘los graves defectos’ de la obra asesinar al Comendador de un pistolazo sin darle tiempo a que se defienda. “La novela teatral fue una colección de teatro dirigida por José de Urquía editada entre 1916 y 1925. Se ofrecía como suplemento de la Prensa popular y era continuación de la colección La novela corta. Se editaron 447 obras, salían cada domingo. Las obras eran comedias de enredo, zarzuelas, operetas o revistas. Caricaturas de la portada hechas siempre por Manuel Tovar.” (fuente: <https://deshaciendolamadeja.wordpress.com/2011/02/22/la-novela-teatral/>, 2011)

paralelismo semántico entre ‘criatura’ y ‘tu alma impura’ del 2999 de Don Juan Tenorio, aunque aquel verso paródico está parcialmente copiado del 3002. En los versos octavo y noveno de la espinela se emplean las mismas palabras rimadas que los 3001-3002, respectivamente. Por último, concluye la estrofa parafraseando el estribillo con idéntica sintáctica.

LOLA	Y, pues, fuiste su Inés fiel	SOMBRA	Y pues quieres ser tan fiel	3004
	cuando eras Lola no más,		a un amor de Satanás,	3005
	ó á Juanito curarás		con don Juan te salvarás,	3006
	ó entoncerás [sic] ⁵⁵ con él.		o te perderás con él.	3007

Pues ‘una voz de lo alto’ está perfectamente enterado de la fábula y ofrece a Lola dos opciones de su destino, como el todopoderoso a doña Inés. Mas, media una gran diferencia entre los dos casos, porque en el primero se trata de una pura invención del doctor Gonzalo, mientras que el segundo es real dentro del drama. La gravedad del peso de la trama también se distancia en magnitud en las dos obras: en la parodia se trata de sanar la ligera demencia del protagonista de imitar su homónimo y en la obra original se hace referencia a la doctrina teológico-cristiana en cuanto a la salvación del alma eterna.

Métricamente, sigue apegada a la obra original para rimar en esta segunda décima citada, incluso recurriendo en ocasiones a las palabras exactas del verso correspondiente de la obra original (vv. 3004, 3007 y 3010).

LOLA	Haz que deje su papel,	SOMBRA	Por él vela: mas si cruel	3008
	dile, que si no se cura,		te desprecia tu ternura,	3009
	si persiste en la locura		y en su torpeza y locura	3010
	de parodiar á Don Juan,		sigue con bárbaro afán,	3011
	el castigo que te dan		llévese tu alma don Juan	3012
	es su misma chifladura.		de tu misma sepultura».	3013
(Ciérrase el armario y desaparece Lola.)		[El subrayado es mío.]		

Si nos entretenemos en contemplar las dos obras simultáneamente, verso a verso, podemos jugar a una divertida lectura, fijándonos solamente en las palabras alteradas: hacer que deje su papel cruel es velar por él; si desprecia tu ternura no se cura (es indispensable tu ternura para su cura); persistir en la locura es su torpeza; parodiar a don Juan es seguir

⁵⁵ enton[te]cerás. Haplografía.

con bárbaro afán; el castigo que te espera es llevarse tu alma don Juan de tu sepultura que es al fin y al cabo su misma chifladura.

Cuando ha sido concluida la advertencia de la falsa sombra de Inés (parodiada del drama P II, A I, E IV), el parodista da un gran salto recurriendo al primer verso de la escena quinta del acto segundo de la misma parte a la que precede la segunda aparición y desaparición de la sombra querida.

JUANI. **¡Tente, tente, Doña Inés!** D. J. **Tente, doña Inés,** espera, 3502

Tras parodiar este único verso de esa escena, inmediatamente vuelve al acto anterior, aunque avanza un par de escenas (P II, A I, E VI) donde sucede el encuentro casual con Centellas y Avellaneda en el panteón de la familia Tenorio.⁵⁶

JUANI.	Pero, ¿por qué me incomodo,	CE.	Mas ¿qué tenéis? ¡Por mi vida	3130
	y por qué tiemblo, si todo		que os tiembla el brazo, y está	3131
	es sueño, delirio es?	D. J.	pues no la veo, sueño es.	3491
			delirio insensato es!	3081

A pesar de que don Juan Tenorio no admite su pavor, Zorrilla anota su miedo en boca de su amigo. El parodista quiere describir la misma situación de temor de Juanito en sus propias reflexiones, aunque el emisor paródico del ‘temblor’ no es el personaje correspondiente de la obra original.

Además de en los dos últimos versos citados del drama, podemos encontrar muchos más momentos en los que don Juan atribuye a delirio o sueño los fenómenos fantasmales vividos por él. Los analizaremos en el cuadro siguiente.

⁵⁶ Fernández Cifuentes nos habla sobre esa forzada casualidad, en la nota al pie 3114 de la página 196 de su edición citada de *Don Juan Tenorio*: “El texto de Zorrilla no justifica la presencia de Centellas y Avellaneda a una legua de Sevilla, en pleno campo, de noche y al otro lado del río.” Pero según mi opinión, el autor del drama no aclara en ningún momento dónde está situado ese nuevo panteón antiguamente palacio familiar, a no ser que se confunda dicho palacio con la quinta de don Juan Tenorio cerca de Sevilla y sobre el Guadalquivir.

	SUEÑO			DELIRIO		
VERSO	3055	3094	3626	3037	3064	3402
CAUSA	Visión de la Sombra de D. ^a Inés	Visión de la Sombra de D. ^a Inés	Falta de la Estatua de Doña Inés	Escuchar a la Sombra de D. ^a Inés	Visión de la Sombra de D. ^a Inés	Aparición de la E. ^a del Comendador
ATRIBUTO	Quimeras	Aniquilador	Horrible	Sombra		

Aunque los dos Juanes atribuyen su estado al término de ‘sueño’ o ‘delirio’ tras sus experiencias, en el caso de don Juan nos encontramos ante un milagro visual y acústico; en cambio el don Juan paródico sólo oye una voz impostora simulando el fenómeno ultraterreno. Aun así el protagonista paródico justifica su perturbación, creyendo que es fruto de su excesiva ingesta de alcohol, mientras que don Juan lo atribuye a su ‘loca imaginación’⁵⁷. Es curioso que el autor original anticipara el germen de esta parodia en el monólogo de su protagonista: don Juan entiende que su loca imaginación cegó su razón con tanta pasión y afán por revivir el amor de doña Inés que creó su visión; la loca imaginación de Juanito lo fanatiza para seguir viviendo las aventuras donjuanescas identificándose con su ídolo.

JUANI.	¡Pasad y desvaneceos,	D. JUA.	¡Pasad y desvaneceos;	3084
	pasad, siniestros vapores!		pasad, siniestros vapores	3085

Como un buen imitador, recita los dos versos de su parodiado cuando éste se esfuerza en volver en razón.

J.	Por nada tiembla Don Juan,	D. J.	Yo a nada tengo pavor.	3210
			que yo soy siempre don Juan,	3164
	y estos son buenos testigos.		y no hay cosa que me espante.	3165
			de mi niñez o testigos	3140
	(A las estatuas.) ¡Aquí me tenéis, amigos!		y no veréis más que amigos	3139

Juanito, como está convencido de ser don Juan Tenorio, guarda su postura firme como el noble, e intenta desvanecer su terror bromeando con las estatuas:

JUANI.	¡Buen busto el del Capitán!	D. JU.	¡Buen busto es el de Mejía!	2759
--------	------------------------------------	--------	------------------------------------	------

⁵⁷ *Don Juan Tenorio*, ed. cit., p.193, v. 3046.

Ya que no existe en la parodia la figura de Luisito, quien sería el equivalente de don Luis Mejía y por lo tanto el antagonista de Juanito, lo sustituye el capitán al menos en esta escena. Esto es posible, ya que el capitán de la parodia no desempeña el mismo papel que en la obra original, causando la muerte de don Juan en un duelo posterior a esta escena, sino que no deja de ser una más entre las falsas víctimas de Juanito que servirá para esta escena paródica del mausoleo. A continuación añade un gracioso comentario desvalorizador sobre el material estatuario de su criado. Adviértase que en la obra original todas las estatuas están hechas con mármol. La parodia las devalúa abaratando su coste.

Ciutti tiene mala cara.

Lo habrán hecho en escayola.⁵⁸

J.	¡Bravo, Avellaneda!... ¡Hola!	D. J.	¡Hola! Aquí el Comendador	2760
	Este es mármol de Carrara. (Toando al Doctor.)		Esta es mármol de Carrara.	2758
			(Señalando a la de don Luis.)	

El parodista varía el orden de la frase y el destinatario del saludo en el primer verso de los dos citados, pero copia un verso casi entero, el segundo citado, cambiando solamente el género del pronombre demostrativo y la acotación donde se explica a quién está representando el mármol mortuario. Mientras que don Juan convida a cenar a la estatua de don Gonzalo en el cementerio delante de sus dos amigos, Juanito se limita a decir que se despierte si es valiente, ya que la escena de la cena la ha anticipado su autor.

A partir de aquí se desarrolla la tercera parte musical de esta obra paródica. Antes de que canten algo, el parodista apunta cómo debe ser el movimiento de sus fingidas estatuas, adoptando la idea del autor original quien hace mover lentamente las estatuas y volver la cabeza hacia don Juan cuando éste medita tras haber tenido la conversación con la sombra de doña Inés. En la parodia, las estatuas se balancean sobre los pedestales durante todo el número musical.

⁵⁸ *Juanito Tenorio*, edición citada, p. 25.



Granés⁵⁹ de nuevo confunde a Lola con doña Inés⁶⁰ al anotar la acción de aquélla en la misma acotación en la que indica la apertura del armario y su aparición.⁶¹ En la obra original la estatua de doña Inés no participa en el acoso de las estatuas a don Juan, ya que se ha desvanecido su estatua entre el vapor y que ha desaparecido su sombra en las dos escenas anteriores.

El médico es el primero en cantar en voz grave:

D.	¡Aquí me tienes ya! (Con tono grave.)	Est.	Aquí me tienes, don Juan,	3644
J	¡Divino cielo!	D. J.	¡Jesús!	
D.	Don Juan, ¿tienes canguelo?	Est.	¿Y de qué te alteras,	3648
			si nada hay que a ti te asombre,	3649
	¿No quisiste hacer ver á hombres sesudos		y para hacerte eres hombre	3650
	que te comías tú los niños crudos?		platos con sus calaveras?	3651
J	¡Temblando estoy, Dios mío,	D. J.	¡Ay de mí!	3652
	y no sé si es de miedo ó es de frío!			

El doctor Gonzalo utiliza una germanía, ‘canguelo’, al preguntar a Juanito si tiene miedo, estableciendo así una diferencia entre el estilo elegante de su parodiado y el suyo rufianesco. La estatua del Comendador hace una burla cínica de don Juan por lo que éste manifestó delante de sus dos amigos en el monumento:

¿Duda en mi valor ponerme
cuando hombre soy para hacerme
platos de sus calaveras?⁶²

Y a su vez, el médico se mofa sarcásticamente de las dos versiones de la misma barbarie. Juanito, por último, intenta desconcertar al lector añadiendo un comentario bufonesco fuera de situación.

⁵⁹ Caricatura de Leal da Cámara, Portada del *Madrid Cómico*, 16-6-1900. Le acompaña una quintilla laudatoria: “Aunque alguien le quiera mal / porque toma el pelo al pelo / con ingenio sin rival, / Salvador es el *Frascuelo* / de la parodia teatral.”

⁶⁰ Quizás esto se deba a que la obra ha sido escrita en tres días según se dice en el diario *El Imparcial*, «Sección de Espectáculos» del domingo 28 de noviembre de 1886. Pero en el libreto posteriormente publicado el autor especifica en la dedicatoria a Ventura de la Vega el hecho de haberlo escrito en dos días y en otros dos, la música.

⁶¹ *Juanito Tenorio*, edición citada, p. 25.

⁶² *Don Juan Tenorio*, ed. cit. p. 199, vv. 3207-9.

A la vista de los anteriores versos, Granés se decide en esta parte de la obra por el seguimiento del mismo hilo argumental que en la original, aunque suprime el entierro del protagonista que está pasando en el mismo instante que la conversación con la estatua.

D.	En vano refunfuñas.	EST.	
	¡Estás muerto!		Es el tuyo.
J	¿Yo muerto?	D. J.	¡Muerto yo! 3717
D.	¡Hasta las uñas!		

Podemos observar que el parodista todavía sigue la misma táctica que en versos anteriores, sólo que añade un elemento paródico que consiste en cambiar el orden de las palabras. Está terminada la columna de la obra imitadora, como en la tabla anterior, con una apostilla jocosa esta vez de parte de la estatua impostora de don Gonzalo.

A pesar de la duda de Juanito sobre su expiración indolora, la estatua fingidora intenta convencerle de ella:

DOCT.	por tí, Don Juan,	EST.	por ti están, y están cavando	3710
	ya las campanas		y las campanas doblando	3709
	doblando están.			

Aunque las dos figuras anuncien el mismo hecho a los dos Juanes respectivos, sus intenciones son distintas: el doctor quiere inculcarle la idea de su fallecimiento; la efigie pretende, una vez más y por última vez, lograr la salvación del alma de don Juan mediante su arrepentimiento. El doctor encabeza la lección de las campanadas del modo siguiente:

Te dice al fin
su triste són[sic]...⁶³

que seguirá con la imitación de Lola del sonido, con acento, de la campana desde el armario. La palabra onomatopéyica se refiere a Juanito produciendo así la gracia:

Tón... tén, tón... tén.

Y continúan todos haciendo chanza del protagonista.

⁶³ *Juanito Tenorio*, edición citada, p. 25.

A éste le viene de repente la contrición y queda resumido en tres líneas el largo arrepentimiento de su parodiado.

JUANI.	Yo fui un Don Juan, y hoy veo al fin que he sido un...		
LOLA	Tón... tén, tón... tén.		
JUANI.	Cesad, cesad por compasión ; no me llameis[sic]...	D. ^a I.	Cesad , cantos funerales; 3796 (<i>Cesa la música y salmodia.</i>) callad , mortuorias campanas ; 3797
TODOS	Tón... tén, tón... tón. ⁶⁴		

Con estas reproducciones mimológicas de connotación burlesca se concluye la actuación musical.

Y se reanuda el diálogo entre Juanito y el doctor sin melodía.

JUANI.	¿Sueño, delirio quizás,	D. JU.	¡Sí, por Dios, delirio fue!	3064
	ó es realidad lo que toco ?		¡Es realidad o deliro!	3402
	¡Gran dios! ¡Yo me vuelvo loco!		Sí, yo la vi y la toqué ,	3066

Juanito de nuevo ignora a qué atribuir todo lo que le está sucediendo (si a sueño, a delirio o a realidad). Para aclararlo realiza una comprobación táctil con una de las falsas estatuas, aunque el autor no indica con qué objeto. En cambio don Juan, ante la inexistencia de la escultura funeraria de doña Inés, recuerda haberla tocado personalmente estando con el escultor, aunque el autor original tampoco anotó con precisión en qué momento se formalizó el acto. El verso paródico concluye reflejando llanamente ('me vuelvo loco') la situación y el estado emocional del parodiado.

El doctor dice, en un aparte, que hace tiempo que lo está (loco) y su paciente involuntario lo escucha y le pregunta, dudoso, si no es un muerto supuestamente. Su médico, harto de sus dudas, le manda que le toque las narices para que el otro se convenza al experimentar su frialdad. Granés usa la frase con doble sentido manifestando a la vez lo hastiado que está.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 26.

D.	Toca las narices mías ,	EST.	Pon, si quieres , hombre impío ,	3417
	impío , y verás que frías .		tu mano en el mármol frío	3418
			de mi estatua.	3419
J.	Bien... pero, entonces ¿qué es esto?	D. J.	¿Qué es esto? ¿Aquella figura	2980
			¿Qué es esto!	3400

El doctor le contesta revelándole que Juanito también ‘se ha muerto’ como todos ellos, conjugando el verbo desinente en tiempo pretérito perfecto en modo indicativo, recorriendo desde la primera persona hasta la tercera en singular, pero en el instante de llegar a la primera persona en plural, Juanito lo ataja y le pregunta hasta cuándo.

DOCT.	Vamos á la eternidad,	ESTATUA	volver a la eternidad.	3753
-------	------------------------------	---------	-------------------------------	------

Y se obstina a seguir conjugando en la tercera persona en plural. El receptor lo interrumpe pidiéndoselo por caridad.

DOCT.	Llévate al infierno quiero.	ESTATUA	conmigo al infierno ven.	3757
-------	------------------------------------	---------	---------------------------------	------

El doctor ofrece a Juanito una copa con llamas desde el pedestal con palabras muy sucintas:

DOCT.	Toma.	EST.	cubierto te he preparado.	3671
JUANI.	¿Qué?	D. J.	¿Y qué es lo que ahí me das?	3672
DOCT.	Fuego y ceniza.	EST.	Aquí fuego , allí ceniza .	3673

Ya tienes para el brasero.

Y como siempre, procura desviar el dramatismo hacia la comicidad con sus típicas coletillas que introduce con ocasión y sin ella.

Después de sufrir toda esta chanza, Juanito Tenorio se dispone a reformar completamente su forma de ser y pregunta al doctor qué pasaría si renunciara a su manía. Éste responde que en ese caso se salvará, ya que aún le queda todavía un minuto de vida.

DOCT.	Aprovéchale, Don Juan,	EST.	Aprovéchale con tiento,	3707
			Don Juan,	3700
	que un punto de contrición		un punto de contrición	3701
	puede ser tu salvación		da a un alma la salvación ,	3702
	y ese punto aún te lo dan .		y ese punto aún te le dan .	3703

El parodista, como tantas veces, extrae un verso posterior, en este caso el último verso de la redondilla siguiente (v. 3707), para aplicar en la estrofa paródica completándola. La tabla citada

demuestra el sobrado parecido de las dos columnas: el primer verso paródico es la unión de la parte citada en negrita de los dos primeros versos de la segunda columna; al segundo verso sólo le añade la conjunción causal; el último es idéntico al originario salvo en el leísmo cometido por el escritor pinciano que aparece de modo constante a lo largo de su poema dramático debido a su origen.

JUANI.	¡De mi vida la carcoma	D. J.	de crímenes y delitos!	3706
	borrar en un punto! No.		borrar treinta años malditos	3705
	Yo no quiero un punto, yo		¡Imposible! ¡En un momento	3704
	necesito punto y coma!			

El parodista no pierde la ocasión para jugar con la palabra ‘punto’ (instante versus signo de puntuación), aprovechando las tantas apariciones de dicho vocablo en la obra de Zorrilla con el significado de ‘instante, momento’ (además de en los versos 3701 y 3703 de la tabla penúltima, también en los 197, 571, 1890, 1959, 2070, 2431, 2546, 3167, 3261, 3361, 3496, 3763 y 3813). El momento decisivo para la salvación de don Juan se convierte en una mofa, al utilizarse este término repetidas veces anfibológicamente por el autor paródico.

D.	Mira, cual vienen con calma	D. J.	Mas con esa horrenda calma,	3742
	tus víctimas. (Todos le rodean.)			
J.	¡Sombras fieras!		¿qué me auguráis, sombras fieras?	3743
	¿Qué esperáis de mí?		¿Qué esperan de mí?	
			<i>(A la estatua de don Gonzalo.)</i>	
D.	Que mueras	EST.	Que mueras,	3744
	para llevarnos tu alma.		para llevarse tu alma.	3745

Los versos 3744-5 y sus paródicos sólo se diferencian en cuanto al sujeto de la acción: en la parodia, el doctor está incluido en él junto con los demás participantes de la jugarreta; en la obra originaria se refiere a los fantasmas que pueblan el fondo de la escena.

Gonzalo fuerza la situación precipitándose en rematar la lección que está dando a Juanito:

D.	Y ya que esos testimonios	EST.	Y adiós, don Juan; ya tu vida	3746
	no te hacen mudar de plan ,		toca a su fin , y pues vano	3747
	ven al infierno, Don Juan,		conmigo al infierno ven.	3757
	con mil pares de demonios. (Le o ge la mano)		todo fue, dame la mano	3748
J.	Aparta , espectro ilusorio;	D. J.	¡Aparta , piedra fingida!	3758
	ir al infierno no quiero.		[...]	

Juanito condensa en una línea el esfuerzo de don Juan para no caer en el fuego eterno cogido de la mano de la estatua, agotando el último grano que queda en el reloj de su vida. La catástasis, la conversión de última hora de don Juan Tenorio, se transmuta en la renegación y confesión de su hasta ahora ilegítimo Tenorio quien reconoce su vulgar locura.

J.	mas suéltame , hombre de estuco ;	D. J.	Suelta, suéltame esa mano ,	3759
			fuí tan sólo un mameluco	
			que le quiso <u>parodiar</u> . ⁶⁵	
			(El subrayado es mío.)	

El don Juan Tenorio auténtico invoca al mismo Dios ofreciéndole su retractación y pidiéndole su salvación eterna. El imitador declara la renuncia de su obsesión a reproducir la misión donjuanesca y anuncia la reparación, dirigiéndose a sus dudosas víctimas. Pero incide en la paradoja de emplear las mismas palabras que don Juan aun hasta en esa coyuntura.

JUANI.	Y si tarde conocí	D. J.	Yo, Santo Dios, creo en Ti;	3766
	mi estupidez inaudita,		si es mi maldad inaudita,	3767
	mi enmienda será infinita.		tu piedad es infinita...	3768
	Tened compasión de mí.		¡Señor, ten piedad de mí!	3769

Todos gritan '¡bravo!' de alegría quitándose del disfraz y quedándose en sus ropas.

D.	Dame esa mano.	EST.	Todo fue, dame la mano	3748
J.	Pero, ¿qué es esto?	D. J.	¿Qué es esto? ¿Aquella figura	2980
			¡Qué es esto!	3400

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 27.

El director y actor de la farsa ya concluida se la descubre, sentenciando que estaba loco perdido, pero que ya está curado. Lola pronuncia el nombre de su amado y éste, al fin, le corresponde cariñosamente llamándola por primera vez por su nombre.

Por último, para no excluirse de la costumbre de la época que solía poner un añadido al final de los libretos dramáticos destinando a los espectadores, el protagonista de esta obra les pide que no lo rechacen prometiendo cumplir la enmienda.

6. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA

6. 5. 1. LA REPRESENTACIÓN

Consultando la cartelera del Teatro Martín de Madrid, encontramos que la obra se estrenó el sábado día 27 de noviembre de 1886 como segunda obra, compartiendo cartel con otras tres en el orden siguiente y a partir de las ocho y media: *La pequeña vía*; *Juanito Tenorio*; *Tarjetas al minuto*; *Visto y sentencia*. No hubo grandes expectativas, ya que no aparece comentario ni aviso previo del inminente estreno de la obra en ninguno de los rotativos de Madrid consultados de los que haremos mención inmediatamente.

Sin embargo, como se traduce de los comentarios aparecidos al día siguiente del comienzo de la obra, fue acogida con excelente ánimo por parte del público y la crítica presentes en el teatro. Este punto también se refleja claramente de un breve estudio estadístico comparativo con las otras obras que se simultaneaban en el mismo aforo durante esos días. Así podemos observar que a partir del tercer día de su exposición, es decir desde el día uno de diciembre, y hasta el día séptimo del mismo mes, se interpretó dos veces por día, cosa que no sucedió con ninguna otra obra a lo largo de todo el mes. Este dato, y el hecho de que la obra continuara en cartelera hasta el día veintiuno de diciembre, nos habla por sí solo de un enorme éxito de taquilla. Es de notar que el desalojo de nuestra obra viene forzado por el comienzo de las fiestas del nacimiento de Cristo, ya que en esa fecha fueron removidas todas las obras para centrarse en actuaciones de carácter exclusivamente religioso (*El nacimiento del Mesías*), que se prolongaron hasta muy entrado el año nuevo.

Dentro de este análisis comparativo con las obras con las que compartió cartel, podemos contabilizar las frecuencias de representación para realizar una valoración estimativa de su éxito: *Visto y sentencia* se representó 17 veces; *¿Se puede?*, 10; *Manicomio político*, 6; *Niña Pancha y Tula*, 4; *Tarjetas al minuto*, *Pastillas de la mahonesa*, *El grito en el cielo* y *Los estanqueros aereos*, 3; *Picio Adam Compañía*, *Amantes Americanos* y *Chin-*

Chin, 2; La pequeña via, El lucero del Alba, Música del porvenir, Ya somos tres y La diva tan sólo una vez; todo ello frente a las 31 veces que se representó *Juanito Tenorio* durante el mismo periodo de tiempo⁶⁶.

6. 5. 2. LA CRÍTICA

6. 5. 2. 1. *El Imparcial*

El día del estreno ni este ni ningún periódico de los consultados hace mención alguna a dicho evento. Si nos trasladamos a la sección de crítica, sólo encontramos un breve comentario a la comedia *Ultramarinos*, sainete en un acto y verso de Tomás Luceño, estrenado el día anterior en el Teatro Comedias.

Es al día siguiente, el 28 de noviembre de 1886, cuando, en la sección de espectáculos, leemos el primer comentario que, por su brevedad y similitud con los de otros rotativos, nos permitimos incluir aquí en su integridad:

“Martín: Éxito completo, y muy justificado, logró anoche en su estreno en aquel teatro *Juanito Tenorio*, juguete cómico en dos cuadros y en verso, escrito por D. Salvador María Granés, con unos números de música «tomados del natural», pero con mucha gracia, por el maestro Nieto.

Dialogado con suma facilidad y gracia, como sabe hacerlo el Sr. Granés, con situaciones parodiadas de Vida alegre y muerte triste algunas, de *Don Juan Tenorio* la mayoría, y de oportunos chistes sembrado, el juguete estrenado anoche dará muy buenas entradas al teatro Martín.

⁶⁶Apartado de espectáculos de *El Imparcial* desde el 27 de noviembre al 31 de diciembre de 1886. Al comienzo del año siguiente no se repusieron ninguna de las estudiadas. Datos salvo error de cartelera. El 30 de noviembre no se recibió el anuncio y el 22 de diciembre permaneció cerrado el teatro por causas no especificadas.

La obra es en su conjunto de mucho relieve, pero sin dar en inconveniencias ni gracias de mal gusto.

En la música ha demostrado el maestro Nieto mucha gracia.

Una de ellas fué repetida a petición del público.

La representación se interrumpió para llamar a los autores al palco escénico.

La señorita Segovia⁶⁷ y los Sres. Vega, Talavera, Arregui, Carreras⁶⁸ y Rodríguez⁶⁹, encargados de la interpretación, muy bien.

EMILIO CARRERAS



JULIA SEGOVIA



MANUEL RODRIGUEZ



Un dato importante para apreciar mejor la obra es que ha sido escrita en tres días y ensayada en veinticuatro horas, según supimos en el teatro.”⁷⁰

⁶⁷ La actriz principal. Gráfico extraído de la portada del *Madrid Cómic* (26-1-1889), acompañada de una redondilla elogiosa: “Canta tan divinamente / que es un ángel cuando canta; / ¡como que tiene un torrente / de armonía en la garganta!”.

⁶⁸ El actor cómico encargado del papel de Pablo. Dibujo de Cilla en la portada del *Madrid Cómic* (23-2-1889). Le acompaña una redondilla lisonjera con juegos de palabras: “Carreras tiene derecho / Á fama imperecedera..... / ¡Ese chico hará carrera; / Mejor dicho, ya la ha hecho!”.

⁶⁹ Actor cómico en papel del sereno 1.º, dibujo de Cilla en la portada del *Madrid Cómic* (5-10-1889). Le acompaña una redondilla halagadora: “Por su mucho salero, / le aplauden á rabiar / en todos los teatros / de España y Ultramar.”

⁷⁰ Diario *El Imparcial*. «Sección de Espectáculos», domingo 28 de noviembre de 1886.

6. 5. 2. 2. *El Globo*

Dedica, como *El Imparcial*, un gran espacio a la obra de Tomás Luceno el día 27, para disponer tan sólo unas líneas al día siguiente a *Juanito* en el apartado de «Novedades teatrales»:

“La fortuna sigue teatro de la calle Santa chistosísima parodia del ha sido el éxito más legítimo estrenado en este coliseo en la

El público, que no cesó de reír pidió desde las primeras escenas obligado el Sr. Granés a escena del panteon[sic], y varias á juguete[...]



mostrándose favorable al Brígida, *Juanito Tenorio*, popular drama de Zorrilla⁷¹, de cuantas obras se han presente temporada.

durante toda la representación, el nombre del autor, viéndose presentarse dos veces en la la terminacion[sic] del

6. 5. 2. 3. *La Época*

Tampoco se hace eco los días anteriores. Ni este ni ningún otro periódico de los consultados vuelve a hacer referencia alguna durante el resto del tiempo de su representación, si exceptuamos el mero anuncio en sus secciones de cartelera.

El domingo 28 se hace la única referencia siendo aún más breve que la de *El Imparcial* e incluso más breve que la de *El Globo*. Y todas ellas sin firmar. Nos cuenta que: “es una chispeante parodia del drama *Don Juan Tenorio* y de algunas escenas de *Vida alegre y muerte triste*, de Echegaray[...] Los autores fueron llamados a escena, donde se presentó varias veces el Sr. Granés con los artistas[...]

⁷¹ Dibujo de Cilla, perteneciente a una serie a propósito de la capital castellana, la ciudad natal del poeta, *Madrid Cómic*, 25-12-1886.

6. 5. 2. 4. Otros

Otros periódicos se limitan a poner la cartelera (como es el caso de *La Opinión*), o incluso ni eso (*Ilustración Española y Americana*).

Pero en definitiva, está demostrado que la obra fue un gran éxito de taquilla, hasta el punto de verse obligados a dar dos pases diarios. La crítica también la aceptó bien, aunque es evidente que no sabía nada de ella hasta el mismo momento de su representación, ya que no hay ningún anuncio ni comentario previo a la obra. Es curioso que durante el resto de los días en los que se prolongó su representación, no se volviera sobre ella en las críticas periodísticas. La suerte a la que se hace referencia en las anteriores reseñas indica que el teatro en el que se representó no pasaba por ser uno de los más afamados.

CONCLUSIÓN

Juanito Tenorio es un juguete cómico-lírico escrito en verso que incluye algunos números musicales, si bien la mayor parte es hablada. Sin embargo la faceta musical, sobre todo la parte del estribillo onomatopéyico, está graciosamente lograda en conjunción con el contexto, como ha sido indicado en su día en *El Imparcial*.

La obra se desarrolla desde el principio bajo el ambiente de los carnavales estrechamente ligado a la propia trama. Relacionada con el motivo de este tema, considero oportuno traer a colación la mención de Raman Selden sobre la esencia del carnaval: “los locos se convierten en sabios, los reyes en mendigos, los opuestos se mezclan, fantasía y realidad, cielo e infierno y lo sagrado se profana”⁷². Conforme escribió Selden acerca de las fiestas del carnaval en su libro, aquí se mezclan la fantasía y la realidad teatrales de esta obra.

⁷² SELDEN, Raman, *La Teoría Literaria Contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987, pp. 26-27.

El argumento se basa en que todos los personajes salvo los dos serenos de la obra se confabulan para organizar una reproducción paródica de *Don Juan Tenorio* con el fin de curar la manía de Juanito Tenorio quien vive totalmente sumergido en la fantasía de que es el auténtico protagonista de dicha obra. Para la curación de tal locura quijotesca por transmutación de personalidad, se toman unos elementos del drama serio (la primera cena, el cementerio) para construir una ágil y divertida parodia.

Esta parodia dentro de la parodia de Granés se realizaría bajo la batuta del doctor, en el cual se ve reflejado el mismo autor, quien actuaría a la vez como autor y director



DON VENTURA DE LA VEGA

escénico artístico de esta obra según se manifiesta en la dedicatoria al tenor cómico Ventura de la Vega⁷³ el cual interpreta el papel del protagonista. Es en la “segunda etapa de Granés, de transición hacia la plenitud, donde más observamos el uso de este recurso de teatralidad”⁷⁴.

Además en esta obra, nada menos que tres veces se alude al propio concepto de la parodia:

1. Si parodiando la escena del cementerio, logramos
2. si persiste en la locura de parodiar á Don Juan,
3. fuí tan sólo un mameluco que le quiso parodiar.

En cuanto a los protagonistas, Lola no es tan refinada como la Inés romántica sino más bien rústica, como se debe esperar de una costurera decimonónica con una personalidad ruda sin pulir. Pero, no se queda atrás en el asunto del amor, aguantando y sacrificándose, e incluso lanzándose con los demás a la aventura del engaño por amor. Juanito es un personaje dado a la bebida que se dedica a dilapidar la fortuna conseguida como consecuencia del simple juego de la lotería. En ocasiones se comporta de modo violento

⁷³ “Vega era mejor actor y lector de su tiempo entre los aficionados, y en ciertos personajes se igualaba con Latorre y Romea. En música era entendido por sí[...].” Cita y Fotografía extraídas de la *Historia de la Zarzuela* de Emilio Cotarelo y Mori, p. 332.

⁷⁴ *Apud* BELTRÁN NÚÑEZ, p. 435.

con la protagonista. Es una caricatura ridícula de su homónimo que no trae más que problemas a él mismo y a sus amigos con su actitud. Al concluir la farsa, al fin, logran aparentemente que deseché su fantasía, trayéndolo de nuevo a la realidad en la que acaba aceptando a Lola como su novia querida.

El autor del texto Salvador María Granés logra efectos cómicos con las constantes acciones grotescas de sus personajes, junto con la germanía, frase familiar, exageración, antífrasis, sátira, humor, ironía, apostilla, etc. Además posee una gran capacidad de jugar con las palabras, utilizando como medios: el calambur, la antanaclasis, repetición de frases, paronomasia, parequesis, disemia, anfibología, etc. Con todo ello y más consigue, a veces con pequeñísimos cambios sobre la obra original, dar un sentido al contenido totalmente distinto que provoque la hilaridad del lector o del oyente. Este efecto es tanto más acusado cuanto mejor se conozca la obra original, por lo que su lectura en paralelo es sin duda la mejor manera de apreciar esta divertida obra.

7. LA HERENCIA DE TENORIO

Introducción

‘PARODIA CASI DRAMÁTICA, CASI FANTÁSTICA’ EN DOS PARTES Y EN VERSO.

Así subtitula la autora Adelaida Muñiz y Mas, en la portada, esta obra paródica de *Don Juan Tenorio*. Y se añade en la misma, “Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro del Príncipe Alfonso en la noche del 12 de Noviembre de 1892”. Este libreto de 32 páginas lo podemos consultar en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March y en la de la Sociedad General de Autores y Editores. Puede descargarse en diversos formatos en Archive.org¹.

Según las palabras de David Thatcher Gies, “Muñiz wrote another of dozens of parodies of Zorrilla’s *Don Juan Tenorio* which had sprung up in Spanish theatres since Mariano Pina’s amusing *Juan el Perdío* first appeared in Madrid in 1848. Her contribution to what became a kind of cottage industry was entitled *La herencia del Tenorio* (Tenorio’s Inheritance), and it drove yet another nail into the coffin of the ‘serious’ don Juan, for what is being played with here is not don Juan’s immortal soul but rather his inheritance. It is the ultimate “middle-classization” of Zorrilla’s Romantic hero.”²

¹ <https://archive.org/details/laherenciadetenor3711muni>

² GIES, David T., *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 218.

7. 1. AUTORA

Adelaida Muñiz y Mas es “Autora dramática y pianista. Colaboró en la *Revista Teatral* de Cádiz (1898). Casó con el periodista mallorquín don Jaime Tur y Mary, residente en Melilla. Falleció en octubre de 1906.”³ “A los 15 años se dio a conocer en los ambientes teatrales madrileños con el estreno de una obrita titulada: *Cambio de cartas*.”⁴

Otras de sus obras son: *Cambio de cartas* (1887), *Mancha heredada* (1892), *La huida a Egipto o la degollación de los inocentes* (1893), *El nacimiento del Hijo de Dios o la Adoración de los Santos Reyes* (1893), *Ilusión y desengaño* (1893), *Pajaritas de papel* (1893), *El pilluelo de Madrid o los hijos del pueblo* (1894), *Nada* (1895), *Maruja carmela* (1896), *Roja y gualda* (1898), *El Nacimiento de Jesús o la Cuna del Redentor* (1901), *El bergantín fantasma*, *El secreto del sumario* y *Por el nombre* (1899).⁵

Gies, en el capítulo: «Women and the theatre» de su libro ya citado, destaca su figura diciendo que “More prolific than Rosario de Acuña was Adelaida Muñiz y Mas (d. 1906), author of at least fourteen one- to four-act plays, published and performed in Madrid between 1892 and 1898,[...] Muñiz was a versatile dramatist, equally at home writing biblical dramas as she was creating satirical sainetes.”⁶

7. 2. PERSONAJES

El número de los personajes de esta obra se reduce a nueve (aunque la autora nos presenta sólo a ocho al principio de su libro olvidándose de Ciutti, el también criado del protagonista) en lugar de los veinte principales de la obra original. Dichos personajes reciben unos nombres en algunos casos ligeramente distintos, por lo que pasamos a relacionarlos a continuación.

³ SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Editorial Castalia, Madrid, 1991, p. 457.

⁴ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Fundación universitaria española, Madrid, 1994, p. 406.

⁵ *Apud* SIMÓN PALMER, pp. 456-8.

La herencia de Tenorio

Don Juan Tenorio

INÉS	DOÑA INÉS DE ULLOA
BRÍGIDA	BRÍGIDA
DON JUAN	DON JUAN TENORIO
DON GONZALO	DON GONZALO DE ULLOA
LUIS <i>LEJÍA</i>	DON LUIS MEJÍA
EL SARGENTO CENTELLAS	EL CAPITÁN CENTELLAS
RAFAEL <i>AVELLANAS</i>	DON RAFAEL DE AVELLANEDA
UN PAJE	UN PAJE (<i>que no habla</i>)

Podemos observar que doña Inés de Ulloa ya no es más que una simple Inés, destruyéndose así el decoro dramático. Don Juan y don Gonzalo, a pesar de que conservan el ‘don’ delante de su nombre de pila, no son nombrados por su apellido; sabemos que don Juan se apellida Tenorio porque aparece en el título de la parodia. La autora lo conserva por la resonancia e importancia que tiene para su obra. El capitán Centellas es degradado de su categoría en la orden militar, convirtiéndose en sargento.

La parodista deforma cómicamente los apellidos de dos de ellos, confiriéndoles significados de un desinfectante y de un fruto seco respectivamente, basándose en la semejanza fónica, además de quitarles su tratamiento de respeto: Mejía a Lejía, Avellaneda a Avellanas. Sólo hay tres, Brígida, un paje y Ciutti (aunque la autora olvida mencionar a este último), en cuanto a los personajes del drama que conservan sus nombres originales en la parodia, ya que no es necesario para ellos más degradación de *status* ni envilecimiento.

⁶ GIES, *op. cit.*, p. 216.

7. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Como hizo con los personajes, la autora reduce la dimensión de su obra paródica respecto a la obra parodiada escogiendo solamente algunas escenas de su interés. Los siete actos de los que consta el drama original, cuatro de la parte primera y tres de la segunda, se reducen a un único acto en la parodia, que a su vez incluye dos partes que equivalen a las dos de la obra original. Veamos cómo se corresponden ambas obras.

<<TABLA I>>

	<u><i>La herencia de Tenorio</i></u>	<u><i>Don Juan Tenorio</i></u>
1. ^a Parte	Escena primera	Acto III, Escena III
	E II	A III, E IV, A IV, E II, III y A II, E IX
	E III	A IV, E III
	E IV	A IV, E IV
	E V	A IV, E VI
	E VI	A IV, Es VII y VIII
	E VII	A IV, Es IX y X
2. ^a Parte	E VIII	No hay equivalente.
	E IX	A I, Es II, III y V
	E X	A I, E VI y A II, E I
	E XI	A II, E II
	E XII	A II, E III y IV
	E XIII	A II, E V
	Es XIV y XV	No hay equivalente.
	E XVI	A III, E I y II
	Escena última	A III, E III y última

<<TABLA II>>

	<i>La hª de Tº</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>				
P I	E I	El Devocionario y la Carta		Lecturas de la Carta		
	E II	El Rapto de la Monja	Retorno de Don Juan	El Incendio Imaginario	Informe de Brígida	
	E III	La Escena del Sofá		El Seductor Seducido		
	E IV	Reclamación de Don Luis				
	E V	Reclamación de Don Luis		Desafío		
	E VI	El Comendador en la Quinta				
	E VII	Reclamación del Cdor.	Humillación de D. Juan		Doble Asesinato	
P II	E VIII					
	E IX	La Tristeza de D. Juan		Reconocimientos	El Acoso de las Estatuas	
	E X	Encuentro de Amigos	Invitaciones	Primera Cena	Aldabadas	Entra la Estatua
	E XI	Segunda Invitación				
	E XII	Advertencias de la Sombra				
	E XIII	Sospechas del Capitán		El Duelo		
	E XIV					
	E XV					
	E XVI	El Invitado de la Efigie		El Festín Infernal		La Confesión
	E XVII	La Salvación		Última Muerte de Don Juan		

El profesor anglosajón no deja de explicarnos el argumento de esta obra cuando nos dice: “In her conception of the play’s plot, don Juan’s aunt has threatened to disinherit him if he does not marry Inés, but Juan would rather lose his inheritance than his freedom.”⁷ Pero después de que organizaran don Gonzalo, Luis Lejía, Inés y Brígida los montajes de las escenas de los difuntos y del convite de *Don Juan Tenorio*, terminará cayendo en la red del matrimonio.

⁷ *Apud* GIES, p. 219.

7. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO

7. 4. 1. PRIMERA PARTE

7. 4. 1. 1. ESCENA PRIMERA

La herencia de Tenorio comienza, en una sala pobre, con la visita sorpresa de la anciana Brígida, vestida de negro y con un manto, a Inés. Ésta viste de traje blanco con delantal, en contraste con la anciana, y con un pañuelo a la cabeza. Inés pregunta a Brígida si ha visto a don Juan y la última lo niega añadiendo:

mas su criado me dió

este *lío* para tí.⁸

Si nos fijamos en la palabra marcada en cursiva por Muñiz, '*lío*', para denominar el *libro*, nos damos cuenta inmediatamente de la existencia de la dilogía o por lo menos de la anfibología. La parodista nos sugiere el sentido figurado y familiar (embrollo, confusión, barullo, gresca, desorden, etc.), al mismo tiempo que el significado originario (porción de ropa o de otras cosas atadas) de la palabra. Como veremos a lo largo de la obra, la autora emplea un lenguaje vulgar y muchas voces familiares de la clase media española, ridiculizando así el tono dramático del lenguaje de la obra original.

Mientras que a doña Inés se le había olvidado mirar el libro que le trajo su nodriza hasta el momento en que ésta le preguntó por él, su paródica siente curiosidad por el libro: se trata de un misal, a diferencia del horario de la obra original. Brígida le dice a Inés que trae un 'librito' mostrándole un gran paquete: un libro enorme, envuelto en un periódico. Podemos ver la ironía que la autora utiliza para producir un efecto cómico llamando la atención del público, como menciona Salvador Crespo: "Para llamar la atención del espectador el elemento escénico tiene que construir algo anómalo e inesperado y, en consecuencia, producir un marcado contraste con respecto a los otros elementos del plano escénico, o bien del plano textual."⁹

Como colofón, ambas Ineses coinciden en reparar en el aspecto físico de sus libros:

⁸ MUÑIZ Y MAS, Adelaida, *La herencia de Tenorio*, Imprenta de J. M. Ducazcal, Madrid, 1892, p. 5.

INÉS. ¡Jesús, **qué mono!** ¡Y **qué bonito** es! 1582

Para mostrar la misma opinión emotiva, cada una recurre a los diversos términos concordantes con su personalidad y clase: la paródica utiliza un adjetivo figurativo y familiar. Brígida le responde que:

Siempre fué hombre de buen tono
el famoso Don Juanito.¹⁰

Nos encontramos aquí ante una doble lectura: el don Juan paródico es un personaje famoso dentro del contexto de esta parodia, guardando la trayectoria del mito donjuanesco; Brígida puede referirse directamente, sin intermediario, al protagonista de *Don Juan Tenorio* con un tono burlesco añadiendo el sufijo diminutivo.

BRÍGIDA. **quiere agradarte y se esmera.** quien **quiere agradar se esmera.** 1583

INÉS. Y aun siendo de este tamaño

¿crees que debo **desairarle?** BRÍGIDA. **Desairarle** así, sería 1575

Inés pide la opinión de aceptar o no, y lo hace sólo en consideración de su tamaño. Brígida aconseja a la destinataria recibir el regalo aduciendo que no hay engaño en el tomar, y sugiere la existencia de una carta junto al libro, porque ya conoce la historia de la obra teatral más famosa del siglo.

BRÍGIDA. pero, **en estilo** amatorio, **en esa** carta os vendrá 1590

algo falta al **regalito.** ofreciendo el **regalito.** 1591

INÉS. Aquí tiene **un papelito.** BRÍG. **Un papelito.** 1588

(Cae una enorme carta que va dentro del libro.) *(Le abre, y cae una carta de entre sus hojas.)*

BRÍGIDA. ¡Qué sobres gasta Tenorio!

INÉS. ¿Qué? ¿El **papel suyo será?** ¡Qué! ¿Será suyo el **papel?** 1592

BRÍGIDA. Ni aun **se debe** discutir. que la carta **será de él.** 1595

INÉS. ¿Pero, es que sabe escribir?

¡**Jesús**, qué ilustrado está! ¡Ay, **Jesús!** 1596

Gies comparte la opinión ya citada de Crespo Matellán sobre el aspecto de elementos escénicos dentro de la teoría de la parodia, e incluso da un paso más al describir

⁹ CRESPO MATELLÁN, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 173.

así esta escena en su estudio: “Brígida does not hand Inés a small missal but rather “un libro enorme, envuelto en un periódico”... (I,1) from which falls “una enorme carta”... The comic dimension of the two props signals to the audience that an inflation of the paradigm is at hand (and naturally, a deflation of it will be forthcoming), underscored by Inés’s question-and-answer, “Pero, es que sabe escribir? / ¡Jesús, qué ilustrado está!”... (I,1)”¹¹

En la parte hasta ahora comparada, la parodista conserva prácticamente el hilo argumental de la obra original, bien sea empleando el método de reducción o bien cambiando ligeramente el orden de las palabras o de los versos parodiados. Y cuando amplía el texto es exclusivamente para agregar algunos comentarios graciosos.

INÉS.	que se me troncha la mano	¡Ay! Se me abrasa la mano	1602
	con que el tal libro he cogido.	con que el papel he cogido.	1603

El enardecimiento emocional de doña Inés que cree quemarse la mano al coger la carta de su amado desaparece en la parodia rebajándose a una queja de Inés por el supuesto peso del libro. El romanticismo exaltado de doña Inés ya no existe trocándose en realismo escénico de efecto cómico.

INÉS.	Aunque parezca que nó[sic] ,	No sé... El campo de mi mente	1608
	por aquí cruzan perdidas	siento que cruzan perdidas	1609
	mil sombras desconocidas	mil sombras desconocidas	1610
	que con su pluma trazó.	que me inquietan vagamente	1611

Doña Inés nos narra su estado de aturdimiento, mientras que Inés se refiere, casi con idénticas palabras, a la dificultad de descifrar la letra de Tenorio. Aunque se conserva parte de los versos originales e incluso algún verso entero, el contenido de la parodia no tiene nada que ver con el de la obra original. Lo espiritual de la versificación del drama romántico se torna en una comicidad basada en un materialismo egoísta: aspirar a la herencia de Tenorio.

BRÍGIDA.	¿Tiene, acaso, telarañas,	¿Tiene alguna por ventura	1614
	la fortuna de Don Juan?	el semblante de don Juan?	1615

La protagonista declama con exagerado acento:

¹⁰ *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 6.

INÉS.	No sé. Desde que dijiste,	No sé: desde que le vi,	1616
	Brígida mía , en conciencia,	Brígida mía , y su nombre	1617
	que espera una gran herencia,	que siempre hacia él se me tuerce	1626
	sin verle, me pongo triste.	siempre delante de mí .	1619

[...]

	y desde entonces ese hombre	me dijiste, tengo a ese hombre	1618
	va montado en mi nariz.	la mente y el corazón:	1627

Es evidente que el exagerado acento de Inés tiene como fin ridiculizar la exaltación emocional de la protagonista de la obra original. ‘La mente y el corazón’ se degradan a su ‘nariz’.

INÉS.	Y aquí, y en el lavatorio,	y aquí y en el oratorio	1628
	y al secar cada cubierto ,	y en todas partes advierto	1629
	el pensamiento divierto	que el pensamiento divierto	1630
	con la herencia de Tenorio .	con la imagen de Tenorio .	1631

‘Lavatorio’ y ‘cubierto’ vienen a ser útiles para parodiar dos versos, porque riman con ‘oratorio’ y ‘advierto’. Nótese también el rebajamiento semántico de esas palabras.

BRÍGIDA.	Eso es amor sin lecciones.	de creer que eso amor es .	1635
INÉS.	¿ Amor has dicho?	¡ Amor has dicho!	
BRÍGIDA.	Pasión.	Sí, amor.	1636
INÉS.	<i>(Transición.)</i>		
	No , Brígida, es afición	No , de ninguna manera.	1637
	á sus benditos millones.		

Lo que motiva a Inés en esta parodia, como sugiere su título, no es el amor hacia don Juan sino ‘sus benditos millones’.

La anciana toma el candil y alumbró a Inés con él, para que ésta pueda leer la carta que empieza con idéntico verso que la carta original:

INÉS.	« Doña Inés del alma mía! »	« Doña Inés del alma mía. »	1644
-------	------------------------------------	------------------------------------	------

La parodista copia la resonante primera frase de la carta de don Juan a doña Inés al pie de la letra, añadiendo simplemente los signos de interjección. Como Brígida señala a continuación, esta vez la sorpresa le llega a ella (anteriormente Inés se impresionó al advertir que don Juan sabía escribir): la instrucción del heredero sobrepasa el nivel de la

¹¹ GIES, *op. cit.*, p. 218.

mera alfabetización hasta llegar a componer poemas.

BRÍGIDA.	¡Anda, y viene en líneas cortas!	Vendrá en verso, y será un ripio	1646
	¡También sabe poesía !	que traerá la poesía .	1647

Inés sigue leyendo la poesía epistolar escrita por el heredero de la gran fortuna.

INÉS.	«Bellísima planchadora	hermosísima paloma	1650
	[...]		

tú, la de rasgados ojos ,	pasar vuestros lindos ojos ,	1653
----------------------------------	-------------------------------------	------

‘Paloma’ y ‘lindos ojos’ se rebajan semánticamente a ‘planchadora’ y ‘rasgados ojos’.

La protagonista homónima a la original también ejerce un oficio (de planchadora), como Lola (de costurera), la figura principal femenina de *Juanito Tenorio*, la obra paródica de Salvador María Granés ya estudiada en esta tesis.

la que dá[sic] á mi ropa brillo,
no atentes á mi bolsillo¹²

El remitente de esta carta sabe perfectamente el motivo del interés, que surge basándose en el capitalismo germinado en el siglo decimonono, de la planchadora por él y desea remediarlo precavidamente.

INÉS.	ni á mi santa libertad .	privada de libertad ,	1651
-------	---------------------------------	------------------------------	------

La palabra ‘libertad’ queda intacta, aunque dentro del distinto contexto. Inés sigue leyendo tras una breve pausa.

INÉS.	Mi tía vive empeñada	«Nuestros padres de consuno	1660
		nuestras bodas acordaron,	1661
	en que es tu amor mi destino ,	porque los cielos juntaron	1662
	y en tan loco desatino	los destinos de los dos.	1663
	sigue constante y tenaz .	tiempo y afición tenaz :	1671

La función que tienen los padres de ambos protagonistas en la obra original pasa a la de la tía del protagonista en la parodia, por lo menos según esta carta, aunque el papel del padre de la protagonista paródica se verá incorporado posteriormente en la obra. La intervención de la divinidad en la obra originaria se sustituye por las ‘chocheces’¹³, como dirá más adelante don Gonzalo, de la tía. Para el don Juan cómico, unir los ‘destinos’ de ambos es un loco ‘desatino’. Este parónimo del vocablo empleado en las dos obras le sirve a la autora

¹² *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 7.

¹³ *Op. cit.*, p. 26.

para el juego de palabras.

Don Juan ruega a la destinataria de su epístola que tenga más juicio que su tía y que le deje vivir en paz.

BRÍGIDA.	Es claro, le deshereda	Es claro; esperar le hicieron	1676
	si tú con él no te casas,	en vuestro amor algún día,	1677
	y al pobre le tiene en brasas,	y hondas raíces tenía	1678
	ver cómo el diablo la enreda.	cuando a arrancársele fueron.	1679

Al contrario que el ‘diablo familiar’¹⁴ que acompaña al don Juan zorrillesco, el de aquí influye adversamente a los deseos del protagonista.

BRÍGIDA.	Sigue.	Seguid.	
INÉS.	<i>(Leyendo.)</i> « En vano á convencerme	<i>(Lee.)</i> « En vano a apagarla	1680
	fué tu agradable presencia;	concurren tiempo y ausencia,	1681
	me aconseja la prudencia	que doblando su violencia	1682
	que no me arroje á tus piés;	no hoguera ya, volcán es.	1683
	y yo, si debo arrojarme	Y yo, que en medio del cráter	1684
	desesperado por ello,	desamparado batallo,	1685
	pendiente estoy de un cabello	sus pendido en él me hallo	1686
	entre el viaducto y... mi Inés.»	entre mi tumba y mi Inés.»	1687

La estructura sintáctica de la mitad de las dos cartas es muy similar, pero el contenido es totalmente opuesto: convencer↔apagar, presencia↔ausencia y prudencia↔violencia. Sin embargo se encuentran otras que tienen similitud conceptual y fonética: desesperado-desamparado y pendiente-suspendido.

Tras una breve pausa, Inés pregunta y doña Inés exclama,

INÉS.	¿Qué es lo que me pasa, cielo?	¿Qué es lo que me pasa, ¡cielo! ,	1708
	¿De qué lleva Don Juan trazas?	que me estoy viendo morir?	1709
BRÍGIDA.	Vamos, tragaste el anzuelo	Vamos, que está al concluir.	1711
	con las grandes calabazas.	(Ya tragó todo el anzuelo.)	1710

Un caso curioso y genial es el verso paródico del 1708, que conserva el mismo vocabulario del verso original, pero que cambia la sintáctica y la lexicología variando la interjección ‘¡cielo!’ con el significado de ‘Dios y su providencia’ por el simple vocativo cariñoso ‘cielo’ referido a Brígida. El efecto dramático causado por la exasperación de doña Inés desaparece. El aparte de la Brígida originaria pasa a ser un diálogo que añade un toque cómico: la

escritora connota la frase figurada y familiar ‘dar calabazas’ y quiere decir en esos dos versos: “te tragaste la estrategia de Tenorio basada en resistirse”.

INÉS.	«Adiós, linda planchadora;	«Adiós, ¡oh luz de mis ojos!	1724
	adiós, Inés de mi alma,	Adiós, Inés de mi alma:	1725
	dáme[sic] con un <i>no</i> la calma	medita, por Dios, en calma	1726
	[...]		
	hazlo, que á todo se atreve,	manda, que a todo se atreve	1730
	por vivir libre... Don Juan.»	por tu hermosura don Juan.»	1731

Aunque el motivo por el cual don Juan manda la carta en la parodia es claramente diferente al del drama, causa el mismo efecto a las dos Ineses al leerla:

INÉS.	¡Ay! ¿Qué filtro envenenado	¡Ay! ¿Qué filtro envenenado	1732
	me dan en este papel,	me dan en este papel,	1733

15



- Cilla, gran colaborador de Granés, también hace parodias en MADRID COMICO.

que la boda me han agüado	que el corazón desgarrado	1734
y cuanto esperaba de él?	me estoy sintiendo con él?	1735
¿Qué despierta aquí en mi alma,	¿Qué es lo que engendra en mi alma	1740
del tren y el lujo el afán?	tan nuevo y profundo afán?	1741
¿Quién me roba... hasta la calma?	¿Quién roba la dulce calma	1742
	de mi corazón?	

BRÍGL.	El dinero de Don Juan.	Don Juan.	1743
--------	------------------------	-----------	------

Para la confidente de la protagonista paródica, es indudable que su inquietud proviene del más puro materialismo.

INÉS.	¿Don Juan, eh? ¿Con que ese hombre	¡Don Juan dices...! ¿Conque ese hombre	1744
	me da así tan fresco el <i>no</i> ?	me ha de seguir por doquier?	1745

Inés expresa su enfado poniéndose en jarras y golpeando el suelo con el pie derecho. Y le

¹⁴ ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, Edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993, p. 112, v. 907 y p. 153, v. 1939.

reta: pronto le hará ver quién es ella, a pesar del renombre de don Juan.

A continuación la Brígida paródica reproduce con gesto misterioso la secuencia en la que su parodiada pide silencio a doña Inés cuando se oyen dar las ánimas, aunque con diferentes expresiones como la interjección apelativa '¡chist!...' ¹⁶ Las dos Ineses reaccionan exactamente con el mismo monorema: '¿qué?'.

Pero para el colmo, la Brígida hipertextual se anticipa a la siguiente situación, adelantando el testimonio o revelación anímico de doña Inés.

BRÍGIDA.	¿No te estremeces ?	¡Silencio!	
INÉS.	Sí.	Me estremeces.	1752

Y la protagonista paródica sigue sus instrucciones estremeciéndose cómicamente, haciendo el ridículo y quedando después muy tranquila, para provocar el fuerte contraste que aumenta el efecto cómico. Está haciendo mofa de la excesiva sensibilidad de la niña romántica.

BRÍGIDA.	¿No oyes, Doña Inés, tocar?	¿Oís, doña Inés, tocar?	1753
	<i>(Afinan un violín de la orquesta.)</i>		
INÉS.	Lo mismito que otras veces	Sí, lo mismo que otras veces	1754
	oigo un violín afinar.	las ánimas oigo dar.	1755

Las ánimas se convierten en mero ruido de afinar un violín. De esta manera la orquesta se incorpora directamente al nivel escénico, formando un elemento metateatral.

BRÍGIDA.	Pues no le nombremos.	Pues no habléis de él.	
INÉS.	Bueno.	¡Cielo santo!	1756
	¿A quién?	¿De quién?	
BRÍGIDA.	¿Y pregunta á quién?	¿De quién ha de ser?	1757

Brígida sugiere a Inés que el teatro está lleno y don Juan también puede estar entre el público, como lo hace su parodiada sobre la aparición del atrevido Tenorio en el convento. E Inés lo cuestiona imitando el estilo de su parodiada con una ecfonesis:

¿Habrás empleado, ¡oh espanto!
algún poder infernal?¹⁷

La anciana lo justifica diciendo que no debe haberle costado demasiado una entrada

¹⁵ Extraído de la tesis doctoral de Pablo BELTRÁN NÚÑEZ, *Salvador María Granés autor del género chico y periodista satírico*, dirigida por Andrés Amorós, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, p. 601.

¹⁶ *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 8.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 9.

INÉS. **¿Y podrá?** (*Con acento cómico.*) ¡Cielos! **¿Y podrá...?** 1764

Brígida le responde que puede sin especial esfuerzo, y recomienda a Inés que chille, cuando ésta manifiesta estar asustada. Brígida comenta que el proscenio está muy bajo lo cual intranquiliza a Inés, ya que él puede subir por la silla del director de orquesta.

Lo es,
con un buen cuerpo además.¹⁹

Tras una breve pausa, Brígida pide impacientemente a Inés que escuche, haciendo de nuevo, ‘¡chist!’. Lo repite dos veces más. Y describe todos los movimientos del actor, observándolo, encargado del papel de don Juan, quien ha ocupado una butaca del centro momentos antes de empezar la representación, como se indica en la acotación general al principio de la primera parte. El actor, vestido con relativo esmero, estaba preparado para esta secuencia desde el principio de la escena, encontrándose sentado entre el público real que asiste a la representación de *La herencia de Tenorio*: el comediante se levanta de su sitio, después de plegar el periódico *La Correspondencia de España* que simulaba leer y de guardarlo.

Le da la mano para que pueda subir.

INÉS. ¿Quién? ¿Quién?
BRÍGIDA. Don Juan. Él.

D^a INÉS. ¡Don Juan! 1771

¹⁹ *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 9.

Así sube el protagonista de esta obra al escenario. La subida al tablado de don Juan, la última parte de esta escena, correspondiente a la llegada a la celda de doña Inés, es ampliada en general por la parodista por tener un especial provecho escénico para su obra. Según Gies, “In order further to bring the audience into the parody, Muñiz establishes several “metatheatrical” moments when the actors speak directly (in a kind of conspiracy) with the audience or, more clearly, when don Juan makes his first appearance after Brígida identifies him in the audience:”²⁰

7. 4. 1. 2. ESCENA II

INÉS. ¡Qué veo! ¿Sueño ó deliro? ¿Qué es esto? Sueño... deliro. 1772

El verso *hypophórico* 1772 que empezaba con la pregunta de la novicia se cambia en forma de exclamación y la respuesta que ella misma formula se transforma en interrogación.



-- ¿No es verdad, ángel de amor
que en la coronada villa,
comprándome una mantilla
estaré mucho mejor?

-- No señor.
(¡Que demonio de chiquilla!)

21

El don Juan paródico, adelantando la escena del sofá, se arrodilla ante Inés y clama:

DON JUAN. ¡Inés, angel[sic] *planchador*!... ¡Inés de mi corazón! 1773

¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor, 2170

INÉS. ¡Tú en butaca aquí! ¡Qué miro! ¿Es realidad lo que miro 1774

Inés acusa a don Juan de ‘derrochador’²² por haber gastado el dinero en comprar una

²⁰ GIES, *op. cit.*, p. 219.

²¹ Dibujo extraído del *Madrid Cómic*, 12-12-1880, p. 5.

entrada para la butaca de su función teatral.

INÉS. **Tenme**, que aunque bien **respiro**, **Tenedme...** apenas **respiro...** 1776
un desmayo hará furor.

‘Aunque bien respira’ (seis sílabas), es indispensable que Inés se desmaye, después de anunciar con antelación su propio desvanecimiento, para mofarse de doña Inés que ‘apenas respira’ (*ídem*), y que desfallece creyendo haber tenido una alucinación. Este efecto cómico de anuncio anticipado del desmayo es muy usado en las parodias dramáticas para burlarse de sus heroínas sensibleras y arrebatadas.²³

En la obra original es Brígida quien tiene asignado un cierto papel cómico, por lo que es ella quien resaltaré el desfallecimiento de doña Inés (P I, A IV, E II):

os desmayasteis..., preciso;
la cosa era de esperar.²⁴

INÉS. **¡Ay de mí!** (*Se desmaya*). **¡Ay de mí...!** 1778

En la obra original, al desmayarse doña Inés, don Juan la sostiene. En la parodia, Brígida, viendo que Inés intenta marcharse abrazada a don Juan después de levantarse, se extraña, como también se sorprendió su parodiada de que el don Juan original intentara sacar a doña Inés del claustro sin más, en otro momento posterior de aquella obra.

Inés, como doña Inés una vez en la quinta de don Juan, piensa que es mejor irse.

DON JUAN. **¿A dónde váis[sic], Doña Inés?** **¿Adónde vais, doña Inés?** 2152

Inés le contesta que se va a planchar y le interroga por la motivación que le ha impulsado a asaltar así la escena utilizando la expresión ‘así asaltar’²⁵, prestada de la Brígida original cuando ésta le explicaba la razón de su desmayo. La Brígida paródica le da la misma explicación: por salvarla. La planchadora pregunta de qué la ha salvado. Esta vez le contesta don Juan que le socorrió del peligro. Como Inés insiste en pedir una aclaración de lo ocurrido, Brígida sigue burlándose de la escena originaria donde su tocaya inventa la historia de un incendio para justificar la irrupción de don Juan en la celda, el

²² *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 10.

²³ Uno de los ejemplos del desmayo avisado con anticipación se encuentra en la comedia burlesca *Los Amantes de Teruel* de Vicente Suárez de Deza, parodia de la obra del mismo título de Juan Pérez de Montalbán: la protagonista de la parodia, Isabel, exclama cómo va a recibir la carta de don Diego, su amado, sin que pueda desmayarse, cuando Elena, su criada notifica su entrega; tras la entrega ésta dice a aquélla que la abra y la lea antes de que se le pase la gana de desmayarse. (II, vv. 351-58.)

²⁴ *Don Juan Tenorio*, ed. cit., p. 156, vv. 2056-7.

desfallecimiento de doña Inés y la estancia de las dos en la quinta del asaltador:

BRÍGIDA.	Leyendo tú su papel	leyendo con mucho afán	2027
	se armó un incendio horroroso.	un incendio formidable.	2030
	Por amor á su bolsillo		
	te salvó; el fuego era inmenso ,	Espantoso, inmenso ;	2031
	y el aire , por ser tan denso ,	el humo era ya tan denso	2032
	se cortaba con cuchillo.	que el aire se hizo palpable.	2033

La paródica imita el hilo argumental del cuento de la Brígida primitiva, aunque incluyendo algún comentario desmesurado por su cuenta.

Doña Inés no lo recuerda, por supuesto, e Inés sospecha que se trata de una ilusión. Desde luego la anciana lo niega rotundamente y don Juan expresa su asombro en un aparte por las mentiras de la otra. La burlada se sobrecoge y la mentirosa continúa exagerando de la dimensión del fuego jamás existido, diciendo que era tan grande., esta vez en un aparte, como lo farsante que es ella. Los dos apartes añadidos son de carácter bufonesco.

Don Juan, por si se descubre el embrollo, le manda autoritariamente a callar a Brígida poniendo punto en boca. A consecuencia de ello, su ayudante del embuste parodia los versos citados en la escena IX del acto segundo por su homónima sobre doña Inés, esta vez refiriéndose a la engañada. Así mismo se demuestra su picardía.

BRÍGIDA.	Pobre garza aquí nacida ,	¡Bah! Pobre garza enjaulada,	1250
		dentro la jaula nacida ,	1251
	¿qué sabe ella si en la vida	¿qué sabe ella si hay más vida	1252
	hay más medios de engañar ?	ni más aire en que volar ?	1253

‘Más aire en que volar’ se parodia en ‘más medios de engañar’ del mismo número de sílabas.

DON JUAN.	Procura, pues , serenarte	¡Cálmate, pues , vida mía!	2166
-----------	----------------------------------	-----------------------------------	------

El protagonista propone a la protagonista hablar los dos de él y ordena a Brígida largarse con la música a otra parte. Don Juan ha heredado la personalidad arrogante de su originario, pero con más vulgaridad. Brígida hace una cómica reverencia y se marcha.

²⁵ *Op. cit.*, p. 156, v. 2054.

7. 4. 1. 3. ESCENA III

“By the time the famous divan scene appears (the divan, however, is transformed into a basket of clothes to be ironed), the author, with perfect comic pitch, maneuvers the scene from one of tender love in the original to one of physical slapstick and jokes in the parody. The audience, which knows the original by heart, could not help but laugh at the not-so-subtle undermining of the Romantic lovers.”²⁶

Don Juan conduce a Inés, con exagerada amabilidad, al cesto sobre el cual se sentará ella. Muñiz suele emplear la ‘exageración’ en sus acotaciones para caricaturizar el código del drama romántico. Y empieza con la famosa frase de la aureolada redondilla “¡Ah! ¿No es cierto[,.?]”, aunque alterada sintáctica y semánticamente, de la escena del sofá tan representativa de *Don Juan Tenorio*:

DON JUAN. ¡Ah! ¿No es cierto que se ensancha	¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,	2170
el alma en esta guardilla,	que en esta apartada orilla	2171
yo sentado en esta silla,	más pura la luna brilla	2172
tú en el cesto de la plancha?	y se respira mejor?	2173

El paródico se sienta en una silla junto al cesto de la plancha, mientras que su parodiado emprende su conquista en un entorno claramente más romántico y con las más bellas palabras de que es capaz. “Decía [Valle Inclán] que las quintillas que don Juan recita a doña Inés en la conocida escena del sofá, son un trozo admirable de poesía teatral, porque no son imágenes inventadas por la fantasía del personaje, sino sugeridas por cuanto le rodea: el Guadalquivir, la barca del pescador, las lágrimas que ruedan por la mejilla de doña Inés...”²⁷

DON JUAN. Estos sencillos olores	de los sencillos olores	2175
del carbón y del espliego;	de las campesinas flores	2176
esa hornilla en donde el fuego	que brota esa orilla amena;	2177
brilla con vivos colores;	más pura la luna brilla	2172
esa maceta sin flores	de las campesinas flores	2176
que aguarda ansiosa el calor	esa agua limpia y serena	2178

²⁶ GIES, *op. cit.*, 219.

²⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Don Ramón María del Valle Inclán*, Espasa-Calpe, Madrid, 4.^a edición, 1969, p. 107.

para brotar una flor	que brota esa orilla amena ;	2177
de anémica poesía,	la barca del pescador	2180
	que espera cantando al día ,	2181

‘Las campesinas flores’ de la obra original y ‘el carbón y el espliego’ de la parodia están unidos por sus ‘sencillos olores’. ‘Esa orilla’ se puede relacionar con ‘esa hornilla’ por su aproximación fonética y así mismo ‘agua’ con ‘aguarda’. Y ‘las campesinas flores’ se degradan a ‘esa maceta sin flores’ que espera a que brote una ‘de anémica poesía’. La parodista reduce los dos versos 2180 y 2181 a uno solo de nuevo ‘de anémica poesía’.

Pero se aprovecha del mismo esquema de tan resonante estribillo, aunque se modifica negativamente en el dístico paródico. Además el ave apacible de la obra original se convierte despiadadamente en rapaz nocturna:

DON JUAN.	¿no es cierto, lechuza mía,	¿no es cierto, paloma mía,	2182
	que no respiran amor?	que están respirando amor?	2183

La parodista sigue la misma estructura, aunque con la eliminación de una décima entera, por lo tanto queda reducida la serie de estrofas, “¿no es verdad[.?.]”, a dos veces.

DON JUAN.	¿Y estas palabras que incierta	Y estas palabras que están	2194
	escuchas sin comprenderme,	filtrando insensiblemente	2195
	y procurando entenderme	tu corazón ya pendiente	2196
	te estás con la boca abierta ,	de los labios de don Juan	2197
	aunque tu razón no acierta	y cuyas ideas van	2198
	lo que oye con estupor ,	inflamando en su interior	2199
	y ese fuego abrasador,	un fuego germinador	2200
	no encendido todavía,	no encendido todavía,	2201
	¿no es verdad, bobita mía,	¿no es verdad, estrella mía,	2202
	que no respiran amor?	que están respirando amor?	2203

El momento de ternura apasionado de los dos enamorados está duramente caricaturizado: las palabras que filtran suavemente el corazón de doña Inés a través de los labios de su amado dejan abierta en la parodia la boca de Inés ante su incomprensión. Pero se conserva el factor simbólico del ‘fuego’, como lo hizo con el incendio fabulado.



Este traje superior
que aumenta mi gallardía,
¿no es verdad, estrella mía
que está respirando amor?
Sastrería Modernista,
Jacometrezo, 47, 1º

DON JUAN.	¿Y esas dos líquidas perlas	Y esas dos líquidas perlas	2204
	que ante mí corren brillantes	que se desprenden tranquilas	2205
	(y que si fueran diamantes	de tus radiantes pupilas	2206
	era capaz de venderlas),	convidándome a beberlas ,	2207
	pero que al reconocerlas	evaporarse, a no verlas ,	2208
	veo su falso esplendor	de sí mismas al calor ;	2209
	y que no tienen valor	y ese encendido color	2210
	ni para una prendería,	que en tu semblante no había,	2211
	<i>¿no es verdad, chatilla mía,</i>	<i>¿no es verdad, hermosa mía,</i>	2212
	que no respiran amor?	que están respirando amor?	2213

Las ‘dos líquidas perlas’ que aparecen en el verso 2204, copiado en la parodia, conservan fugazmente su brillantez un segundo como si de diamantes se tratara. Sin embargo su falsedad invalida la metáfora de las lágrimas que se deslizan por la mejilla de la cándida Ulloa, hasta tal punto de ser rechazadas inclusive en una casa de empeño.

Adelaida Muñiz y Mas continúa con su búsqueda de vocablos fonéticamente parecidos respecto a los elegidos por José Zorrilla y Moral: ‘diamante-radiante’, ‘vender-beber’, ‘ah-oh’, etc., etc., etc.

DON JUAN.	¡Ah, sí, planchadora Inés ,	¡Oh! Sí, bellísima Inés ,	2214
	[...]		
	ó es amor , ó es interés.	como lo haces, amor es :	2217

El dilema de la parodia (amor↔interés), de nuevo se contrapone a la declaración de amor de don Juan en la obra original.

Pero el verso siguiente está estrechamente unido al parodiado por la existencia de tres parónimos en conjunto (‘puesto’-‘pues’-‘pies’):

DON JUAN.	Mira aquí, puesto á tus piés,	mira aquí a tus plantas, pues,	2218
	todo un altivo señor,	todo el altivo rigor	2219
	suplicando por favor	de este corazón traidor	2220
	que se acabe tu manía	que rendirse no creía,	2221
	y me quites, vida mía,	adorando, vida mía,	2222
	la esclavitud de tu amor.	la esclavitud de tu amor.	2223

Los dos don Juanes suplican a sus respectivas Ineses: el de la parodia le ruega que cese en su empeño de casarse con él, mientras que don Juan en el drama desea que su amada corresponda a su amor, aunque los dos casos concluyan con el mismo verso. Don Juan quien finaliza su declaración con el mismo verso que el original termina cayendo de rodillas ante Inés.

El esqueleto fundamental, basado exclusivamente en los elementos del estribillo de las estrofas (una redondilla y cuatro décimas) de don Juan en la escena del sofá, es como sigue. (Los términos, morfemas y otros signos alterados, se marcan en negrita en esta comparativa.)

	<i>La herencia de Tenorio</i>	<i>Don Juan Tenorio</i>
a	¡Ah! ¿No es cierto que se ensancha el alma [...] yo [...] tú [...]?	¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor, [...] y se respira mejor?
b	¿no es cierto, lechuza mía, que no respiran amor?	¿no es cierto, paloma mía, que están respirando amor?
c		¿no es verdad, gacela mía, que están respirando amor?
c'	¿no es verdad, bobita mía, que no respiran amor?	¿no es verdad, estrella mía, que están respirando amor?
c''	¿no es verdad, chatilla mía, que no respiran amor?	¿no es verdad, hermosa mía, que están respirando amor?

²⁸ Anuncio extraído del *Madrid Cómic*, Los Cuadernos de Tenorio, Frases del Tenorio, por Almoguera, 29-10-1910, p. 9

Las dos protagonistas reaccionan a la vez, aunque por distintos motivos: Inés no puede resistir el aburrimiento que le provoca el ruego de don Juan, mientras que doña Inés se está empezando a rendir ante su amor:

INÉS.	¡Callad, callad, oh Don Juan,	Callad, por Dios, ¡oh, don Juan!,	2224
	que no podré resistir	que no podré resistir	2225
	y me váis[sic] á hacer... dormir	mucho tiempo sin morir	2226
	pintándome vuestro afán!	tan nunca sentido afán.	2227

La somnolienta continúa, muy exageradamente, parodiando a la enamorada:

INÉS.	¡Ah, callad, por compasión,	¡Ah! Callad por compasión,	2228
-------	------------------------------------	-----------------------------------	------

Inés acusa a don Juan de pretender a llevar a cabo, en lides amorosas, ‘un revolcón’²⁹ diciendo esas cosas, y se lamenta de no saber qué hacer, porque su padre le obliga a arrancar por fuerza el sí a don Juan. Por fin le confiesa su interés materialista:

INÉS.	Me entusiasma tu colmena,	Tu presencia me enajena,	2252
	tus gabanes me fascinan,	y tus ojos me fascinan,	2254
	tus millones me alucinan	tus palabras me alucinan,	2253
	y tu genio me envenena.	y tu aliento me envenena.	2255

Aunque la autora sigue la misma estructura -salvo el primer verso de la última estrofa citada donde se alterna el orden del sintagma nominal y del sintagma verbal del verso original- al utilizar ante los mismos verbos sujetos diferentes, el significado y el tono de la estrofa cambian substancialmente entre ambas obras.

A continuación Inés comienza su imploración idénticamente a la protagonista originaria, pero dándole un empujón a don Juan y haciéndole caer.

INÉS.	¡Don Juan, Don Juan, yo lo imploro	¡Don Juan! ¡Don Juan!, yo lo imploro	2256
	de tu compasivo exceso,	de tu hidalga compasión:	2257
	ó rómpeme pronto un hueso,	o arráncame el corazón,	2258
	ó ámame, porque te adoro!	o ámame porque te adoro.	2259

En esta redondilla la autora copia el primero y el último verso excepto unos signos ortográficos, y utiliza la misma estructura sintáctica que la original en los versos intercalados, modificando el sustantivo ‘compasión’ a su adjetivo ‘compasivo’ y cambiando los demás integrantes.

²⁹ *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 12.

Los dos protagonistas paródicos se levantan.

DON JUAN.	No, Doña Inés; tu querella	No es, doña Inés, Satanás	2264
	ha de dar cuenta de mí;	quien pone este amor en mí;	2265
	mi tía, quizá por tí,	es Dios, que quiere por ti	2266
	quiere ganarme para ella;	ganarme para <i>Él</i> quizás.	2267

El dramatismo de la divinidad decae.

DON JUAN.	mas yo me he de ir á postrar	Sí, iré mi orgullo a postrar	2280
	de rodillas á sus pies,	ante el buen Comendador,	2281
	y, ó me deja libre, Inés,	y o habrá de darme tu amor,	2282
	ó me ha de desheredar.	o me tendrá que matar.	2283

La parodista continúa destruyendo todo tipo de dramatismo de la obra original rebajando en todo momento la tensión dramática: ‘matar’ a ‘desheredar’.

INÉS.	Don Juan... no seas melón.	¡Don Juan de mi corazón!	2284
-------	-----------------------------------	---------------------------------	------

La escritora acude a la palabra figurada y familiar, procedente de la fruta homónima, para sustituir el órgano impulsor de la circulación que simboliza la emoción.

En ese instante se oye ruido de ruedas.

DON JUAN.	¡Silencio! ¿Habéis escuchado?	¡Silencio! ¿Habéis escuchado?	2285
INÉS.	¿Qué?	¿Qué?	
DON JUAN.	Sí; un carro ha parado	Sí, una barca ha atracado	2286
	debajo del guardillón.	debajo de ese balcón.	2287
	Brígida.	[...] Brígida[...]	2289

Ésta se acerca a don Juan y éste les manda marcharse a las dos. Inés se queja de su rudeza, y don Juan se defiende basándose en que les dice con franqueza y gracia, que le estorban ellas dos. Este momento de la despedida para poco tiempo se distancia totalmente de la obra original, si recordamos el adiós cortés y cariñoso de sus protagonistas.

En cuanto a la tabla recién citada, la situación es bastante análoga, si exceptuamos la sustitución del bote por el carro y del balcón por el guardillón.

7. 4. 1. 4. ESCENA IV

Esta escena coincide con la cuarta del acto cuarto de la primera parte de la obra original donde Ciutti anuncia la llegada de un embozado a la quinta de don Juan.

DON JUAN.	¿Qué sucede, majadero?	¿Qué sucede,	2296
		Ciutti?	
CIUTTI.	Que un hombre en carro ha llegado,	Ahí está un embozado	2297
	en veros muy empeñado.	en veros muy empeñado.	2298
DON JUAN.	¿Trae gente?	¿Trae gente?	
CIUTTI.		No más	2308
	Sí, el carretero.	que los remeros del bote.	2309
DON JUAN.	Dále[sic] entrada[...]	Que entre.	2310

El don Juan paródico resume en una oración (que dice que la noche comienza bien) toda la escena siguiente de la obra original donde tenían lugar las conjeturas de don Juan acerca de la identidad de su visitante.

7. 4. 1. 5. ESCENA V

La autora introduce aquí brevemente la sugerencia del episodio de doña Ana de Pantoja de la obra parodiada. Luis Lejía, quien sale precipitadamente por la puerta derecha del escenario, se encara con don Juan, diciendo que necesita hablarle muy ‘clarito’, llamándole de ‘usté’³⁰ marcando la pronunciación ordinaria. Éste le deja que hable ‘sin vergüenza’. Lejía lo entiende como ‘sinvergüenza’ y se enfada. De ahí, un juego de palabras basado en calambur. El visitado, llamándole caballero, le ruega ‘tener ortografía’³¹. Luis, sin entender muy bien la palabra, intenta reproducirla en balde, demostrándonos su incultura filológica. La autora añade un toque taurino a través de este personaje al que designa como torero. Tras presentarse, entra en la razón de protesta: él quiere a Anica y es la mujer que eligió para él. Pero le molestó don Juan ayer siguiéndola. El último se disculpa

³⁰ *Op. cit.*, p. 14.

³¹ *Ibíd.*

argumentando que lo habrá hecho sin intención. Mas el otro no parece muy dispuesto a creerlo.

L. LEJÍA.	el tiempo más no gastemos!	D. LUIS.	y el tiempo no malgastemos,	2325
		D. JUAN.	El tiempo no malgastemos,	399
	Don Juan, los dos no cabemos	D. LUIS.	don Juan: los dos no cabemos	2326
	ya en el mundo.		ya en la tierra.	2327

Don Juan se mofa de Luis diciéndole que cómo no iban a caber los dos en todo el globo por muy gigante que fuera Lejía.

7. 4. 1. 6. ESCENA VI

Ciutti, entrando por la derecha, avisa la llegada del Comendador.

CIUTTI.	Don Juan, el Comendador,	El Comendador,	2396
	que llega con gente armada.	que llega con gente armada.	2397

Luis Lejía se extraña por la otra visita y don Juan le tranquiliza. Y le ordena a su criado que los pase al comedor.

DON JUAN.	Son de confianza: Don Luis,	Don Luis,	2400
	ya que vos estáis chiflado	pues de mí os habéis fiado	2401
	en lo que habéis demostrado	cuanto dejáis demostrado	2402
	y me ponéis en un tris,	cuando a mi casa venís,	2403

Como ya he mencionado en alguna ocasión, los personajes de la parodia utilizan con mucha frecuencia voces familiares. Sólo en esta redondilla se encuentran dos ejemplos sobre este aspecto: ‘chiflado’, la palabra paródica en este caso de ‘fiado’ y ‘en un tris’, la última frase citada (una locución adverbial figurada y familiar) con el significado de ‘en peligro inminente’.

Don Juan pide a Lejía que le permita hablar con reserva con don Gonzalo, explicándole de quién es el padre. Pero Luis expresa su miedo usando un vocablo de jerga, ‘canguelo’³². Don Juan le grita bruscamente utilizando otro término figurado y familiar:

DON JUAN.	¡Mamarracho, pasa allí	de diablos! Entrad aquí,	2433
	con mil diablos!	¡ Con una legión	2432

Tenorio le coge a Lejía de una oreja y le conduce a la puerta. Este gesto apunta contra el

código dramático vigente, ya que resulta imposible, e incluso ridículo, imaginar que el protagonista le coja de una oreja a su rival en cualquier drama de la época. El cogido de la oreja articula su último grito antes de entrar, aunque queda visible para el público:

no es menester para mí
tan grande acompañamiento.³³

7. 4. 1. 7. ESCENA VII

El padre de Inés pregunta desde dentro,

DON GONZ. **¿Á dónde está?** **¿Adónde está ese traidor?** 2445

‘Ese traidor’ paródico contesta que debe aguardarle cabizbajo y humilde, y va a arrodillarse. Pero se detiene un segundo para poner un lienzo debajo del pantalón, porque es nuevo. Se dirige al cesto, saca una sábana y se arrodilla sobre ella. Don Gonzalo, todavía dentro, vocifera repetidas veces según se va acercando, ‘tú...!’. Y éste le pregunta el porqué de tanto alboroto. La autora se decide aquí por la ampliación, utilizando el toque cómico en cuanto al plano escénico y a los gestos de los actores.

DON GONZ. **¡Tú de rodillas!... ¡horror!** **¿De rodillas?** 2447

DON JUAN. **Aquí estoy, Comendador,** **Aquí está, Comendador.** 2446

Seguido a este verso, establece una comparación cómica:

como un simple limpiabotas.³⁴

El don Gonzalo paródico, en el lugar en que el Comendador original acusaba a don Juan de su vileza, le llama al protagonista

¡Mala cabeza sin seso!³⁵.

Como respuesta a ello, don Juan le pide llanamente que se calle, añadiendo que eso ya lo sabe. Es el momento paródico en el cual su original suplicaba al anciano que detuviera su habla.

DON JUAN. mas **tenerme no podré.** o **tenerme no sabré** 2491

Don Gonzalo, amenazando a don Juan con un garrote, le increpa:

³² *Op. cit.*, p. 15.

³³ *Ibíd.*

Tenorio se sobrepone y solicita ser escuchado como su parodiado, añadiendo que no sea tan incivil. El agresor persevera en su intención de doblarle de un palo si no retira su palabra, escrita en la carta mandada a su hija, y posteriormente encontrada por el padre por casualidad. La busca con insistencia hasta encontrarla.

DON JUAN.	Jamás pedí yo prestado;	Jamás delante de un hombre	2480
	mi capricho fué mi ley;	mi alta cerviz incliné ,	2481
	ni he suplicado á mi rey ,	ni he suplicado jamás	2482
	ni pedí un sueldo al Estado.	ni a mi padre ni a mi rey .	2483

La estructura de los cuatro versos 2480-3, en la obra paródica, está utilizada con algunas variaciones y, al mismo tiempo, la autora prolonga su esquema para los versos consecutivos.

El don Juan enamorado cambia de tema dispuesto a requerir a su amada al padre de ésta. Su paródico, sin ese sentimiento, enumera más y más negaciones: ni le entusiasma el ahorro, ni se corrigió de chico, ni pudo con él el *Abanico* -se refiere a la Cárcel Modelo de Madrid entre 1876 y 1939, construida sobre planta de abanico-, ni las Casas de Socorro. La elegancia del tono del diálogo de los dos personajes originales se parodia en algo vulgar y coloquial vinculado con los gestos burlescos que están indicados en las varias acotaciones anotadas por la escritora para hacer hincapié en la comicidad de los personajes.

DON JUAN.	Yo no amo á Inés, la verdad ,	yo idolatro a doña Inés ,	2495
	ni en sus gracias reparé,	ni sus gracias adoré;	2501
	lo que yo siempre adoré	lo que adoro es la virtud ,	2502

En vez de la virtud de doña Inés, es su 'santa libertad'³⁷ lo que el don Juan paródico realmente adora. Por lo tanto, según él, su tía debe transigir en cuanto a sus propósitos. Y le plantea al padre un negocio de condiciones bastante aceptables, en el caso de ayudarle a conservar su libertad tan valorada por él, renunciando al matrimonio acordado.

DON JUAN.	y yo les daré una renta	yo la daré un buen esposo	2528
-----------	---------------------------------------	---	------

El paródico se limita a pretender comprar a los dos, padre e hija, ofreciéndoles vivir de

³⁴ *Ídem*.

³⁵ *Id.*

³⁶ *Op. cit.*, p. 16.

³⁷ *Ibíd.*

manera más agradable. En cambio, la finalidad de la propuesta originaria llegaba mucho más lejos: conseguir el Edén.

Don Gonzalo interrumpe la crueldad de las palabras de don Juan con una solemnidad cómica.

DON GONZ.	y no sé cómo he tenido	Basta, don Juan; no sé cómo	2530
		me he podido contener,	2531
	calma para haberte oído...	oyendo tan torpes pruebas	2532

El protagonista hipertextual se altera ante lo que le parece un trueque de papeles. Una vez más los dos Juanes tratan de convencer a los padres respectivos de ambas protagonistas. Pero los padres se indignan en ambos casos.

DON JUAN.	Míralo bien, que sería	Míralo bien, don Gonzalo,	2550
	por tí la herencia perder...	que vas a hacerme perder	2551
DON GONZ.	¿Y yo qué tengo que ver?	¿Y qué tengo yo, don Juan,	2554
		con tu salvación que ver?	2555

La ‘salvación’ grandilocuente no se plantea en la parodia. Mientras discuten sobre la salvación del alma del protagonista en la obra original, en la parodia se trata de perder o no la herencia de su tía. La parodista destruye la ficción dramática de la obra original también en el nivel religioso, y lo rebaja al material.

Don Gonzalo se lava las manos respecto a la cuestión hereditaria de don Juan y le impone sincerarse con su tía, no dejándole otra salida al recordarle que ha dado su palabra. El heredero preocupado por su patrimonio venidero se excusa de haber sido imprudente y trata de retractarse de lo dicho ante su tía aceptando su boda. Pero el ofendido no lo permite.

DON JUAN.	¡Comendador, que me pierdes!	¡Comendador, que me pierdes!	2556
-----------	-------------------------------------	-------------------------------------	------

El comendador paródico no le da demasiada importancia por considerar que se pierde poco.

Luis Lejía, quien ha estado detrás de la puerta (aunque a la vista de los espectadores), sale y se adelanta riéndose prolongadamente a carcajadas.

LUIS LEJÍA.	Bien, Don Juan.	DON LUIS.	Muy bien, don Juan.	2564
-------------	------------------------	-----------	----------------------------	------

Don Juan se levanta.

LUIS LEJÍA.	La ira de Dios, como ves,	DON LUIS.	Y pues la ira soberana	2576
			de Dios junta, como ves,	2577
				288

le manda al padre de Inés	al padre de doña Inés	2578
á tiempo un primer espada.	y al vengador de doña Ana,	2579

El factor tauromáquico se asoma de nuevo con Lejía quien ejerce de matador en la corrida de toros. La autora juega con la anfibia que le da a ‘primer espada’: el de espadachín excepcional y el de matador.

Don Gonzalo no se ha rendido y sigue acosando a don Juan para que se preste al matrimonio obedeciendo a su tía. Mas el sobrino de ésta prefiere que le lleve el demonio a ceder a tal petición que él clasifica como una manía.

Mientras tanto, el primer espada exterioriza sus pensamientos de que es necesario matar a don Juan después de darle dos pases de muleta como si fuera un toro ‘bravo’³⁸. Esta idea de matarle también la manifestaba su parodiado don Luis Mejía, quien emplea este calificativo entrecomillado refiriéndose al famoso Tenorio.

Pero el Tenorio paródico apuesta por la posibilidad contraria y pide que le espere para coger la escopeta.

DON JUAN.	Comendador... pues por tí	Ulloa, pues mi alma así	2604
	sufiré tan gran perjuicio,	vuelves a hundir en el vicio,	2605
	cuando habléis de tener juicio	cuando Dios me llame a juicio	2606
	os diré que lo perdí.	tú responderás por mí.	2607

Muñiz y Mas aplica, como tantas veces, en esta escena del homicidio de don Gonzalo la disemia: la acepción teológica ‘juicio particular’ al que se somete el alma al separarse del cuerpo de la obra original convierte su significado al de ‘cordura’. El que ha perdido el seso apunta con la culata y dispara sobre don Gonzalo, como su parodiado le daba un pistoletazo.

DON GONZ.	¡Bárbaro! (<i>Cae cómicamente en tierra.</i>)	¡Asesino! (<i>Cae.</i>)
-----------	---	---------------------------

DON JUAN.	Ahora á tí.	Y tú, insensato,	2608
-----------	-------------	------------------	------

Coge el estoque del trofeo taurino con cabeza de toro y se dirige a Luis. Éste manifiesta no entender absolutamente nada de lo que está sucediendo en ese instante.

DON JUAN.	Yo te mato recibiendo. (<i>Le da una estocada.</i>)	que cara a cara te mato.	2611
		(<i>Riñen, y le da una estocada.</i>)	

LUIS LEJÍA. ¡Ay, Dios mío! (*Cae cómicamente.*)

¡Jesús! (*Cae.*)

DON JUAN.	<i>Tarde piache,</i>	Tarde tu fe ciega	2612
-----------	----------------------	--------------------------	------

Don Juan llama a Ciutti reiteradamente:

³⁸ *Don Juan Tenorio*, ed. cit., p. 175, v. 2602.

DON JUAN.	Llamé á Ciutti y no me oyó,	Llamé al cielo y no me oyó,	2620
	y pues la puerta me cierra,	y pues sus puertas me cierra,	2621
	salta r del tejado á tierra	de mis pasos en la tierra	2622
	que lo intente otro, y no yo.	responda el cielo, y no yo.	2623

Y se va lentamente por la puerta lateral derecha. De nuevo la autora cambia el sentido trágico-trascendental de los versos por el cómico-coyuntural, pero procurando alterar mínimamente las palabras utilizadas para causar la hilaridad del espectador. Es de notar que este recurso se produce tanto más concienzudamente cuanto más famoso es el verso parodiado y por lo tanto más fácilmente recordado por el público. Así pues la comicidad buscada requiere en estos casos de la memoria cómplice del oyente.

7. 4. 2. SEGUNDA PARTE

La autora indica en la acotación la aparición de un paje por escotillón con un cartel grande, donde pone: «*Parada y fonda. -Segunda parte.- Las sombras chinescas.*» El paje debe pronunciar en voz alta este rótulo y desaparecer por el mismo sitio.

7. 4. 2. 1. ESCENA VIII

En esta escena la parodista sigue destruyendo la ficción dramática, introduciendo la falsa muerte de ambos personajes supuestamente asesinados por don Juan en la escena anterior y haciéndoles levantarse tras haber fingido estar muertos. Y seguirá con ese concepto de «teatro dentro del teatro». Así opera la reducción cómica de las situaciones dramáticas correspondientes de la obra parodiada. El pretexto que adopta para esta anulación de su fallecimiento se basa en la mala puntería del protagonista.

Inés incita a los presentes (don Gonzalo, Luis Lejía y Brígida) a beneficiarse de esta gran ocasión, siguiendo la broma y aprovechándose de lo soñador y poeta que es don Juan.

Brígida se anima a ayudar llevar a cabo el plan y compone a los dos hombres cubriéndoles con telas blancas o sábanas que saca del cesto. Los materiales preparativos que utilizan son polvos de arroz y sábanas. Las sábanas, en este caso para la mortaja, tienen gran utilidad escénica para los efectos cómicos en esta obra (otro ejemplo, en la escena VII).

Los personajes se arman un jaleo: don Gonzalo lloriquea diciendo que lo que están haciendo es perder el respeto a sus canas; su hija no está de acuerdo y le administra polvos de arroz en la cabeza para aumentárselas; el padre se destapa y la hija intenta evitarlo con un alfiler; aquél pretende levantar los brazos y ésta lo disuade con la idea de que las estatuas no pueden moverse. Al fin la hija convence al padre y le aplica en la cara la borla con polvos.

D. GONZ. **¡Me has puesto en la faz la mano!** D. DIEG. **¡Me has puesto en la faz la mano!** 778

INÉS. **Fué la borla, no fuí yo.** Mientes, **no lo fui** jamás. 780

La parodista se remonta a una escena anterior de la obra original, transcribiendo el verso en el que don Juan descubre la cara de su padre arrancándole el antifaz.

Luis le pregunta a Brígida sobre su aspecto. Su maquilladora opina que parece un moro con su jaique y albornoz. En ese instante se percatan de que se acerca don Juan y deciden huir. Se van por la izquierda dejando al aparente mozárabe que se ha quedado rezagado. Éste, al no hallar mejor remedio, se arrodilla sobre el fogón simulando un pedestal.

7. 4. 2. 2. ESCENA IX

Esta escena corresponde a la parte del soliloquio de don Juan Tenorio del acto primero de la parte segunda de la obra original. Y comienza parodiando la escena tercera.

DON JUAN.	Mi tía ha empleado en esto	Mi buen padre empleó en esto	2896
	parte de la hacienda mía.	entera la hacienda mía;	2897
	Hizo bien; yo el primer día	hizo bien; yo al otro día	2898
	hubiera quemado el cesto!	la hubiera a una carta puesto.	2899
	¡No os podéis quejar de mí	No os podéis quejar de mí,	2900
	porque altivo os desprecié;	vosotros a quien maté;	2901
	si buena boda os quité,	si buena vida os quité,	2902
	buen taller de plancha os dí!	buena sepultura os di.	2903

La tía de don Juan sigue sustituyendo al padre de la obra original en la parodia, pero la proporción de la hacienda que gastó para compensar la acción de su sobrino es menor relativamente que la del padre. También la gravedad del asunto es menos desastrosa si consideramos que las correspondencias de matar, quitarles la vida y dar una sepultura del drama en la obra paródica son despreñar, quitarles la boda y dar un taller de plancha. Nos encontramos otra vez con el parónimo de la palabra original: ‘boda-vida’.

Tras una breve pausa don Juan exclama que es un capricho de su tía, reparando en Luis arrodillado sobre el pedestal del fogón. La parodista intercala dos versos alterados de la escena anterior de la obra parodiada y enseguida vuelve a la escena actual.

DON JUAN. ¿Será **mármol de Carraca**? ESCULTOR. Esta **es mármol de Carrara**. 2758
La afirmación del escultor se transforma en una pregunta de don Juan.

DON JUAN. **¡Buen bruto era el tal Lejía!** **¡Buen busto es el de Mejía!** 2759
De nuevo el empleo de los parónimos: ‘bruto-busto; Lejía-Mejía’. Mientras que el don Juan original se impresiona por lo bien tallada que está la estatua de don Luis contemplándola, el don Juan paródico habla de lo bruto del carácter de Lejía.

DON JUAN.	¡Hermosa noche, ay de mí!	¡Hermosa noche...! ¡Ay de mí!	2908
	¡Cuántas como ésta, tan puras,	¡Cuántas como ésta tan puras	2909
	aquí, despierto y á oscuras,	en infames aventuras	2910
	tiempo y paciencia perdí!	desatinado perdí!	2911
	¡Cuántas al mismo fulgor	¡Cuántas al mismo fulgor	2912
	de ese candil vacilante,	de esa luna trasparente	2913
	pasé instante tras instante	arranqué a algún inocente	2914
	durmiendo á más y mejor! (Pausa.)	la existencia o el honor!	2915
	Hornilla en que Doña Inés	Mármol en quien doña Inés	2924
	viene á calentar su plancha,	en cuerpo sin alma existe,	2925
	lugar que guarda la Mancha	deja que el alma de un triste	2926
	de sus diminutos pies;	llore un momento a sus pies.	2927

El mármol de la estatua de doña Inés desalmada queda parodiado en la hornilla donde calienta Inés su plancha.

Dirigiéndose a Luis Lejía arrodillado sobre la hornilla, aunque duda que pueda, le pide transmitirle a la planchadora lo siguiente:

DON JUAN.	si hay un resto de hermosura	y pues la mala ventura	2930
	para despertar mi afán,	contempla con cuánto afán	2932
	que haga sentir á Don Juan	te asesinó de don Juan,	2931
	un poquillo de ternura. (Pausa.)	vendrá hoy a tu sepultura.	2933

La parodista cambia el orden de los dos versos de la obra original (2931-2). Y salta el resto de la escena tercera, la escena cuarta entera y buena parte de la escena quinta.



39

--Los demás no han caído en ello,
pero á mí no se me escapa nada.

¿No pasa la acción en Sevilla? Pues yo digo:

«Marmo en quien doña Iné
en cuerpo zin arma ecizte...»

y así es como tiene carácter la obra.

Agotada la paciencia de Luis, quien ha estado quieto en una postura poco cómoda hasta este

momento, se mueve y dice modificando el verso de su antípoda hipotextual,

LUIS LEJÍA.	Esta quietud me aniquila.	D. JUAN.	¡Ah! ¡Estos sueños me aniquilan,	3094
-------------	---------------------------	----------	----------------------------------	------

Tanto el don Juan paródico como el original advierten el movimiento de Lejía (en la parodia) y de los mármoles (en el drama, que se menean lentamente y vuelven la cabeza hacia él). Pero el efecto fantástico y sobrenatural de que se muevan las estatuas en *Don Juan Tenorio* se convierte en el hecho cómico bufoneado por Luis Lejía, disfrazado de su estatua.

DON JUAN.	que ese bruto se estremece		
	y sobre el fogón vacila;	que estremecidos vacilan!	3097

³⁹ *Madrid Cómico*, 3-11-1894, p.371.

sí, sí, se mueve y oscila ;	Sí, sí: ¡sus bustos oscilan ,	3098
mas Don Juan no ve visiones;	Pero don Juan no se arredra:	3100
si jugando los ratones		
te tiran, fantasma vano ,	¡alzaos, fantasmas vanos ,	3101
vas á rodar por mi mano	y os volveré con mis manos	3102
mis ciento cuatro escalones. (<i>Le toca.</i>)	a vuestros lechos de piedra!	3103

Don Juan, que acaba de tocar el cuerpo de Lejía, se sobresalta de susto al sentir el calor humano, pero cree que es una ilusión y lo justifica por el fogón que le sirve...

*Pero don Juan no se arredra
y entre tajos y mandobles
queda deshecha la ronda
y vence el diablo á la postre.*

40



DON JUAN.	de alto pedestal mortuorio ,	si en vuestro alcázar mortuorio	3110
	se ha calentado, es notorio ,	como al mundo es bien notorio ;	3109
	[...]		
	al audaz Don Juan Tenorio !	el audaz don Juan Tenorio .	2514

7. 4. 2. 3. ESCENA X

Esta escena se corresponde con unas situaciones carentes de relación cronológica: la escena sexta (la última del acto primero) y la primera del segundo de la parte segunda del drama, que relatan el encuentro de don Juan con sus dos amigos -el capitán Centellas y don Rafael de Avellaneda- y el convite a cenar, aunque en la parodia les invitó anteriormente a comer según la versión del sargento.

El Centellas paródico, sargento de orden público, llama a don Juan con cierta sospecha, como en la obra original. El Tenorio paródico, al escuchar su nombre huye y Rafael Avellanas le pregunta por qué lo hace. El protagonista afirma que simplemente se

⁴⁰ "Un rapto, sistema antiguo", *Madrid Cómico*, 9-4-1887, p. 4.

entretenía en correr (como un chiquillo, según Rafael). El sargento Centellas va directamente al grano recordándole que les convidó a comer y añade que nadie rechazaría tal invitación. El sargento acusa a don Juan de haber estado hablando solo, mientras que el capitán pregunta al original con quién estaba hablando. Éste le contesta que estaba conversando con los fantasmas de piedra, mientras que el paródico dice que hablaba solo. El Centellas paródico manifiesta en un aparte que a don Juan le falta un tornillo.

RAFA.	Y la faz se os demudó .	CEN.	vuestra faz descolorida !	3132
D. J.	¡Duda en mi valor poner,		¿Duda en mi valor ponerme	3207
	cuando hombre soy para hacer		cuando hombre soy para hacerme	3208
	de él un dije de reló[sic]!		platos de sus calaveras?	3209

Don Juan, dirigiéndose a Luis Lejía, le grita que ya basta de hacerse el muerto, que procure ver a don Gonzalo y que le diga que venga a comer, porque va a sobrar un cubierto. A pesar de toda la farsa organizada en la escena VIII, don Juan se da cuenta de lo que está ocurriendo. Luis baja del brasero y desaparece por la derecha. Los otros dos se asombran de lo que acaban de presenciar con sus propios ojos. Don Juan proclama ser un héroe y añade en forma de aparte que los dos se han quedado con la boca abierta.

CENTELLAS.	Don Juan, eso no es valor,	Don Juan, eso no es valor;	3223
	<i>chifladura</i> y grande es.	locura, delirio es.	3224
DON JUAN.	Como lo juzguéis mejor:	Como lo juzguéis mejor;	3225
	yo cumplo así; vamos, pues,	yo cumplo así. Vamos, pues.	3226
	á hacer aquí el comedor.	Lo dicho, Comendador.	3227

Además de cambiar la ‘locura’ por una palabra familiar con el mismo significado en el verso paródico del 3224, la autora convierte ‘Comendador’ a ‘comedor’ basándose en la semejanza fonética, dando pie a la escena correspondiente de la primera cena de la obra original.

Ciutti, que ha salido un poco antes, pone la mesa en el centro del escenario. Centellas, sentándose, manifiesta su admiración respecto a la diligencia de don Juan:

RAFAEL.	¡Y qué lujo en la tal mesa!	CENTELLAS.	¡Y con qué lujo y riqueza!	3237
DON JUAN.	Siempre el plato me interesa.		Siempre vive con grandeza	3238

Y añade que es un hombre de buen diente.

Se sientan todos. Centellas pregunta al anfitrión si vive en la casa. El interrogado, que está situado en el centro, le responde afirmativamente; como la compró su tía y él vivía con ella, se vino a parar allí. Esta explicación es la parte correspondiente a la historia sobre la adquisición de la nueva mansión del protagonista original que éste cuenta a sus invitados mientras cenan.

El sargento quiere saber si tiene buena despensa y el habitante intenta demostrárselo:

D. J.	Ya lo véis[sic]... ¡Ciutti!...	Y a mí vos. ¡Ciutti!	
CIU.	¡Señor!	¿Señor?	3281
D. J.	Pon agua al Comendador. <i>(Señalando al sitio vacío, al lado derecho suyo.)</i>	Pon vino al Comendador. <i>(Señalando el vaso del puesto vacío.)</i>	3282
CEN.		AVE. Don Juan, ¿aún en eso piensa	3283
	Aún vuestra locura piensa...	vuestra locura?	3284

Don Juan se queja a sus invitados de que le llamen tantas veces loco, agregando que por muy terco que sea don Gonzalo, no le ha de superar a él. Ordena a su criado servir agua a sus convidados y al sitio vacío, pero para él, más vino, aunque se le está subiendo a la cabeza. Que don Juan mande a Ciutti servir el vino solamente a él, y a los demás agua, es otro detalle cómico introducido por la parodista como contraste al lujo de la mesa original.

CENTELLAS.	Brindemos.	Brindemos a su memoria,	3304
DON JUAN.	Sea.	Sea.	
RAFAEL.	Brindemos	CENTELLAS.	Brindemos.
		AVELLANEDA	
		Y DON JUAN.	Brindemos.
	por él, y la broma siga. <i>(Brindan.)</i>	DON JUAN.	de seguirnos el humor.
			3306
			3303

En la escena VIII Inés también sugiere, a los demás personajes que componen con ella esa escena, que siguieran la broma. En ese caso, 'la broma' significaba la farsa que van a montar a lo largo de la obra para conseguir su fin de casarse con don Juan. Pero lo que la autora manifiesta, en este caso a través de Rafael Avellanas que brinda para que 'la broma siga', contiene dos connotaciones: micro (la insistencia de don Juan en incorporar al comendador en su cena) - macro (esta obra cómico-paródica en sí) significados.

DON JUAN.	Yo no creo que él consiga	Mas yo, que no creo que haya	3308
-----------	----------------------------------	-------------------------------------	------

que jamás nos arreglemos,	más gloria que esta mortal,	3309
	mas por complaceros, ¡vaya!	3311
mas brindo á que Dios te dé	Y brindo a que Dios te dé	3312
paciencia, Comendador.	la gloria, Comendador.	3313

En este momento se oyen golpes lejanos.

DON JUAN.	¿Llaman?	Mas ¿llamaron?	3314
-----------	-----------------	-----------------------	------

En la parodia es Ciutti quien supone que habrá sido el aguador, mientras que en la obra original, quienes lo hacen son los dos comensales, y opinan que será algún ‘chusco’ o ‘menguado’.⁴¹ El criado se acerca a la ventana y mira.

CIUTTI.	Pues, señor, no se le vé[sic].	A nadie se ve.	3315
---------	---------------------------------------	-----------------------	------

CENT.	¡Vaya unas bromas pesadas!	D. JUAN.	¡Pues por Dios que del bromazo	3324
-------	-----------------------------------	----------	---------------------------------------	------

Rafael pregunta si podría ser el ‘pobre’ aguador y don Juan le contesta que si lo fuera, se lo anunciaría por lo ligero de sus pisadas.

DON JUAN.	Cierra, y sírreme licor.	Pues cierra y sirve licor.	3320
-----------	---------------------------------	-----------------------------------	------

Se oyen nuevos golpes más cercanos.

DON JUAN.	¿Llamaron?	Mas ¿llamaron otra vez?	3321
-----------	-------------------	--------------------------------	------

Ciutti pide permiso para ver quién es, pues sea a quien sea, don Juan le plantará cara.

DON JUAN.	Pues quien tal broma me fragua,	¡Pues por Dios que del bromazo	3324
-----------	--	---------------------------------------	------

de ella no se ha de alabar.	quien es no se ha de alabar!	3325
------------------------------------	-------------------------------------	------

Ciutti, si vuelve á llamar,	Ciutti, si vuelve a llamar,	3326
------------------------------------	------------------------------------	-------------

échale este jarro de agua. (Le da el jarro.)	suéltale un pistoletazo.	3327
---	---------------------------------	------

La parodista emplea el antidramatismo también a nivel de objetos escénicos transformando la pistola en un ‘jarro de agua’.

Pero siguen oyéndose más golpes más cercanos.

DON JUAN.	¿Otra?	¿Otra vez?	3328
-----------	---------------	-------------------	------

El sirviente, aterrorizado, exclama ‘¡horror!’ más o menos como su parodiado que grita ‘¡cielos!’. Los dos invitados en la obra original le preguntan qué es lo que pasa, mientras que el amo paródico se burla de la cara del criado que no tiene precio, ‘de oro’⁴². El criado paródico traslada la escena de los pasos de la aldabada original, que se acercaban gradualmente desde la puerta de la casa a la escalera, por de entre telones a en el foro. De

⁴¹ *Don Juan Tenorio*, ed. cit., p. 204, v. 3317.

nuevo la autora implica el escenario del teatro en la obra, creando un efecto metateatral. Para el don Juan paródico, esas llamadas tan persistentes son un bromazo sin arte.

CENTELLAS	AVELLANEDA	
RAFAEL.	Y CENTELLAS	
	¿Qué dices?	¿Qué dices?
	<i>(Se levantan.)</i>	<i>(Levantándose asombrados.)</i>
CIUTTI.	Digo lo cierto.	Digo lo cierto 3332
	Don Juan también reacciona:	
DON JUAN.	¿Pensáis ya que viene el muerto	¿Pensáis ya que sea el muerto? 3335

El protagonista bromea sugiriendo que la causa de la alteración de sus amigos es que piensan que viene a comerse su comida, y que va a llevarse un susto hasta el mismísimo apuntador. De nuevo se involucran elementos vinculados a la obra con la inclusión del apuntador. Gies comenta sobre esta escena y la ya mencionada de los pasos: “Even the scene where the ghost of Gonzalo enters without opening the doors is played for broad “metatheatrical” effect: “[...] / y aquí va a llevarse un susto / hasta el mismo apuntador”[...] Both Muñoz and her audience knew Zorrilla inside out.”⁴³ Cuando el escritor anglosajón hace mención al segundo pretendido efecto metateatral, puede que se confunda y unifique la figura del apuntador y la del autor original. Aunque la parodista aprovechase intencionadamente la ambigüedad de esa frase ‘hasta el apuntador’, dada su circunstancia teatral, es, además, una expresión empleada con frecuencia en la vida real para referirse a la totalidad de los presentes. Y en la vida real, el apuntador sí que sería el Creador.

Avellanas y Centellas vuelven a sentarse ante esas declaraciones de su amigo.

DON JUAN.	Dejemos tales quimeras	AVELLANEDA.	Dejaos de esas quimeras.	3206
-----------	-------------------------------	-------------	---------------------------------	------

Y les recomienda comer la lubina. Continúan los golpes.

RAFAEL.	¿Oísteis?	¿Oísteis?	3338
---------	------------------	------------------	------

El sargento lo afirma, Ciutti se extraña y Avellanas opina que

RAFAEL.	hay gato encerrado aquí.	CENTELLAS.	¿No tenéis gato encerrado?	3183
---------	---------------------------------	------------	-----------------------------------	------

Vuelven a sonar las llamadas más cerca.

⁴² *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 23.

⁴³ GIES, *op. cit.*, pp. 219-220.

CENTELLAS. ¿Llamaron otra vez?

¡Llamaron otra vez!

CIUTTI.

Sí;

Sí;

3350

Mientras que el don Juan original se levantaba y corría los cerrojos de las puertas, el de la parodia pone una silla delante, quejándose de que no hay cerrojo. Este cambio operado por la parodista en el plano escénico constituye un índice paródico-cómico, ya que es reducido el grado de impedimento al acceso de don Gonzalo. El protagonista paródico excusa su acción diciendo que siente ‘cierta medrana’⁴⁴ (término familiar de miedo), aunque normalmente no le espanta nada, y vuelve a sentarse.

Centellas propone olvidarlo y dedicarse a vaciar las botellas. Don Juan ordena a Ciutti calentar las costillas al sargento. El criado le sirve un plato de costillas.

RAFAEL. ¡Siempre en la razón te pones! CENTELLAS Vos siempre estáis en lo justo. 3383

Al escuchar la manifestación de Avellanas, don Juan, diciendo saber buscarle el gusto, le manda a Ciutti de su parte darle a Rafael ‘un par de *mojicones*’⁴⁵. Su criado se los sirve en un plato. Y Rafael agradece al anfitrión sus agasajos. Obsérvese el doble sentido que se da a los términos alimenticios: ‘mojicón’ {bizcocho - golpe en la cara con la mano (sentido familiar)} y ‘calentarle las costillas’ {elevar la temperatura de la carne para él - golpearle (sentido figurado y familiar) en el pecho}.

RAFAEL. mas, ¿de qué comeréis vos? mas ¿con cuál brindaréis vos? 3381

DON JUAN. Yo comeré por los dos. Yo haré justicia a los dos. 3382

CENTELLAS. ¡Vos siempre tan desganado! Vos siempre estáis en lo justo. 3383

DON JUAN. Sí, á fe; nada hay que me explique... Sí, a fe; bebamos. 3384

Se dan golpes muy fuertes. Don Juan se cuestiona quién puede llamar con tanto calor y responde a su pregunta con seguridad que debe ser el comendador. Tres golpes y repique. Ciutti se marcha. Don Juan anuncia que no es un chiquillo ni se altera por tan poco. Los golpes suenan tan fuertes como si se dieran con puños de acero o con un martillo. Centellas sugiere hacer caso omiso. Don Juan grita al presunto don Gonzalo que si quiere casar a su hija, merece la pena que intente entrar aunque sea...

⁴⁴ *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 24.

⁴⁵ *Ibíd.*

DON JUAN. **por** el ojo de una aguja. **por** la pared; adelante. 3399

aludiendo a la alegoría evangélica sobre la dificultad de que un rico entre en el reino de los Cielos.

Por la puerta del foro se oye la voz de don Gonzalo quien anuncia su inminente entrada. Centellas anticipa su acción siguiente proponiéndole a Avellanas ir a dormir, mientras despacha el comendador. Aparece don Gonzalo. Aunque se trata del mismo comendador en las dos obras, la dicotomía se basa en que en la parodia aparece en persona hablando, vivo y falsamente muerto; en el drama, de estatua sin abrir la puerta, sin hacer ruido y verdaderamente muerto dentro del contexto dramático.

El capitán y Avellaneda caían desvanecidos invocando a Jesús y Dios, al ver la estatua del Comendador; en cambio, el sargento y Avellanas se duermen, aunque coinciden con sus parodiados en nombrar al Santo Dios y al Divino Cielo, al ver la ‘facha’ y lo ‘mamarracho’ que trae la falsa estatua.⁴⁶ Así la parodia cierra su escena décima con el dormirse voluntario de Avellanas y Centellas, y el drama abre su escena de la segunda invitación, en este caso de la estatua del Comendador a don Juan (P II, A II, E II), con el desmayo de Centellas y Avellaneda.

7. 4. 2. 4. ESCENA XI

Don Juan empieza esta escena comentando la cara fiera de don Gonzalo:

DON JUAN. es la que me traes! ¿qué es esto? ¡Qué es esto! 3400

DON GONZ. Pues **figúrate** qué **gesto**, DON JUAN. Es su **figura**..., su **gesto** 3403

El sustantivo, la ‘figura’ original, se muda al verbo imperativo de la misma forma.

Ciutti entra en la escena portando una vajilla y juega un papel de rebelión aparente, no sólo ante la propia autora del texto, sino incluso ante el propio Creador de la obra parodiada; se niega a romper la vajilla, aunque lo exijan los autores y las

46 *Íd.*

circunstancias, abandonando la escena sin más, y no por orden de don Juan como sucedía en la obra original, que era enviado a por más manjares:

¡Qué lástima de vajilla!
 ¡Romperla de un susto, ingratos!
 ¡No, yo no rompo estos platos,
 aunque se empeñe Zorrilla!⁴⁷

Ni siquiera Zorrilla escapa a la abundancia de elementos metateatrales que inundan esta obra.

El don Gonzalo paródico finge estar muerto, mientras que la estatua del original confiesa con asombro que nunca contó con que don Juan fuera capaz de esperarle en su casa.

DON JUAN. **¡Mientes!** ¡Come aquí melón! **Mientes**, porque hice arrimar 3410

El fingidor se queja de la mala educación de don Juan, sugiriéndole que en vez de pronunciar el verbo ‘mentir’, emplee el eufemismo de que falta a la verdad.

Don Juan indaga si don Gonzalo aún mantiene su empeño de casar a su hija con él y se pregunta por qué los otros dos se han dormido. El comendador contesta que tendrán sueño e impide la intención de don Juan de despertarlos, pidiendo que les deje dormir en gracia de Dios, y le recuerda que llegó a ese estado fatal por sus malas razones y pregunta su opinión sobre ello. El protagonista califica el aspecto del comendador de espantapájaros.

D. GONZ.	¿Qué? ¿Aún dudas? Lo probaré:	ESTAT.	¿Aún lo dudas?	3416
	pon, si quieres, hombre impío,		Pon, si quieres, hombre impío,	3417
	tu mano en el marmol[sic] frío		tu mano en el mármol frío	3418

La falsa estatua descubre un pecho esperpéntico mostrando un trozo de mármol que lleva puesto. Mientras que el don Juan original, fiado de las palabras de la estatua del Comendador, cuestiona para qué va a hacer lo que le recomienda la estatua, el paródico le da su palabra de que así lo hará. Pero le designa con el mismo insulto que le otorgó a don Luis justo antes de reñir en el último duelo:

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 25.

DON JUAN. **tú, insensato**, te has quedado fresco como una lechuga.

Y **tú, insensato**, 2608

Don Gonzalo le sermonea en nombre de su tía. Se trata de una gran exoneración, si recordamos que la estatua de la obra original fue a la casa de don Juan en nombre de Dios.

D. GONZ.	y enseñarte la verdad,	ESTAT.	a enseñarte la verdad;	3437
	y es que es una eternidad		y es: que hay una eternidad	3438
	esta vida sin dinero.		tras de la vida del hombre.	3439
	Mas como esto que á tus ojos		Mas, como esto que a tus ojos	3444
	pasa, tú loco apetece		está pasando supones	3445
	ser de tu tía chochece,		ser del alma aberraciones	3446
	y de Inés necios antojos,		y de la aprensión antojos,	3447
	ella me envía á anunciarte		Dios, en su santa clemencia,	3448
	que te otorga todavía		te concede todavía,	3449
	un plazo, hasta el nuevo día,		don Juan, hasta el nuevo día	3450
	antes de desheredarte.		para ordenar tu conciencia.	3451
	¿Estarás puntual?		¿Irás, don Juan?	

D. JUAN.	Sí;	Iré, sí;	3456
----------	------------	-----------------	------

El tono grave y fantasmal de la estatua de la obra original se convierte en el llano y coloquial del habla popular (más bien vulgar) de don Gonzalo en la parodia. El papel de Dios clemente lo adopta de nuevo la tía de don Juan.

Don Juan, aunque dio su sí a don Gonzalo, quiere asegurarse de que se trata de un espíritu, cogiendo la escopeta, como su parodiado desea convencerse de ello con una pistola, antes de que desaparezca la estatua del comedor de su casa.

D. JUAN. **Te advierto...** cenemos, pues; mas **te advierto...** 3421

D. GONZ.	¿Qué?	ESTAT.	¿Qué?
----------	-------	--------	-------

D. JUAN.	Que si no eres el muerto	Que, si no eres el muerto,	3422
	lo vas á salir de aquí.	lo vas a salir de aquí.	3423

D. GONZ. Cuando esté yo fuera, tira, D. JUAN. antes que salgas de aquí. 3459

y te podrás convencer	mas me quiero convencer	3457
------------------------------	--------------------------------	------

de lo <i>vago</i> de mi ser...	de lo vago de tu ser	3458
--------------------------------	----------------------	------

¿Ves cómo **me** marchó? **Mira.** ESTAT. se abren a **mi** paso; **mira.** 3463

Don Gonzalo se va lentamente por la puerta del foro y la estatua desaparece sumiéndose por la pared.

La parodista varía convenientemente el orden de la versificación del drama y alterna el diálogo de sus personajes respecto a la obra original. El personaje que parodia los

versos 3457-9 de don Juan no es su respectivo sino don Gonzalo, el que asume el papel de la estatua del drama. En consecuencia, se alternan la primera persona y la segunda (verbos, pronombres personales, pronombres posesivos y reflexivos).

Por último de esta escena, es de destacar otro punto sobre el verso paródico del 3458: 'lo *vago*'. La parodista lo escribe en cursiva para llamarnos la atención sobre su doble acepción: 'vacío, indeterminado, vaporoso, indefinido, etc.', por un lado, y 'desocupado, sin oficio, vagabundo, holgazán, etc.', por otro. Lo cual queda enfatizado al concluir la escena con la lenta desaparición de la estatua de don Gonzalo.

7. 4. 2. 5. ESCENA XII

Esta escena se refiere a las III y IV del acto segundo de la parte segunda del drama.

DON JUAN. ¡**Cielos**, justo es que me asombre! ¡**Cielos**! ¡Su esencia se trueca 3464

El paródico reflexiona hablando a solas sobre lo último ocurrido en la escena anterior: salió don Gonzalo por la puerta hace un instante; si pasa un hombre por ahí, también puede pasar un elefante.

DON JUAN. **Pero no veo** á Inesilla... **pues no la veo**, sueño es. 3491

Se pregunta el personaje hipertextual si están embromándole; en la obra original, se transparenta en la pared la sombra de doña Inés. Ésta es la frontera entre las dos escenas parodiadas en ésta de la parodia. La autora opera la reducción y el don Juan paródico caricaturiza a su original. La Inés paródica, detrás de la ventana, le pide a don Juan que descorra la cortinilla:

INÉS. que **aquí** me tienes, Don Juan. SOMBRA. **Aquí** estoy. 3492

Éste coge la cortinilla y la descorre. A continuación, al ver a Inés, articula una sílaba exclamatoria, '¡oh!', imitando a su parodiado a quien se le escapa, '¡cielos!'.

Inés hace de portavoz de la tía maniática de don Juan.

INÉS. dice sin cesar **un punto**, SOMBRA. **Un punto** se necesita 3496
que ó bien casado ó difunto para morir con ventura; 3497

te ha de hallar el nuevo día.

porque mañana, don Juan, 3499

La parodista hace una alusión velada a la abundante aparición de la palabra ‘punto (instante)’ en el drama de Zorrilla (además del verso 3496 citado en la tabla, aparece también en los versos 3701, 3703, 3763 y 3813 dentro del mismo contexto, además de en los 197, 571, 1890, 1959, 2070, 2431, 2546, 3167, 3261, 3361; solamente una vez significa ‘sitio’ en el verso 1269), aunque en la parodia se atribuye a la tía del protagonista con el significado de ‘asunto’.

Sigue diciendo Inés que quiere prevenirle de que no habrá ni una mujer que le quiera sin dinero sólo por su cara, si a su tía le diera en desheredarle por ser tan ‘majadero’⁴⁸. Tras soltar esta amenaza, desaparece y cae la cortinilla. En esta secuencia, la parodista aprovecha el recurso de la ampliación. La comparación de la locución entre don Gonzalo y su estatua ya efectuada a su tiempo es válida para la de Inés y la sombra de doña Inés. Inés no es una excepción en el uso de términos vulgares. Este aspecto lo hemos tratado a la hora de comentar la escena VI. Es la segunda vez que aparece el vocablo ‘majadero’ de sentido figurado: don Juan lo mencionó ya en la primera línea de la escena IV. También se hace uso de palabras como ‘mamarracho’ en dos ocasiones: de nuevo fue don Juan quien la empleó en la escena VI y Centellas hace su uso por segunda vez en la última línea de la escena X.

7. 4. 2. 6. ESCENA XIII

Esta escena equivale a la última del acto segundo de la parte segunda.

DON JUAN. **Tente, Inés**, sombra lejana, **Tente, doña Inés**, espera, 3502

y si en bajar has pensado, **y si** me amas en verdad, 3503

El don Juan paródico previene a Inés para que no caiga desde el tejado. Y sospecha que sus dormidos amigos están compinchados con su tía e Inés, mientras que el original piensa que todo lo ocurrido ha sido preparado por los dos desvanecidos que cree fingen su desmayo.

DON JUAN. **¡Eh!... ¡Don Rafael!... ¡Centellas!...** **¡Eh! don Rafael**, capitán. 3522

Los don Juanes levantan a sus amigos y éstos se despiertan.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 27.

CENTELLAS.	<i>(Despertando.)</i> ¿Quién va?	¿Quién va?	
DON JUAN.	Levantad.	Levantad.	
RAFAEL.	¿Eh... quién?	¿Qué pasa?	3524
DON JUAN.	Caballeros; claros vamos.	Caballeros, claros vamos.	3526
RAFAEL.	¿Hola, sois vos?	¡Hola, sois vos!	
CENTELLAS.	¿Dónde estamos?	¿Dónde estamos?	3525

El don Juan paródico resume, burlándose de su amigo, en un verso (diciendo que cree que están en Belén) los siete versos de su parodiado que cuenta porqué se encuentran en su casa y manifiesta su deseo de aclarar la situación exigiendo explicaciones a sus amigos.

DON JUAN.	¿Nada habéis visto?	¿nada habéis visto ni oído?	3536
CENTELLAS.	Ni oído.		

El sargento contesta la pregunta de don Juan basándose en la pregunta original.

El don Juan paródico duda de que sus amigos estén en sus cabales. Centellas le recuerda que la única persona que ha bebido ha sido él. El capitán va más allá y acusa, entre discusiones, a don Juan de haber compuesto el vino que les ofreció durante la cena.

DON JUAN.	Entonces cierto habrá sido .	¡Habrás sido	3539
		realidad! ¿Contra Tenorio	3540
CENTELLAS.	¡Ah, ya caigo!...	¡Voto va Dios! ¡Ya comprendo	3545

Al contrario que el anfitrión original quien no admite el sucedido entablando una discusión en tono irónico queriendo llegar al fondo del asunto, el paródico está a punto de aceptar el hecho resignándose. Pero el sargento no está dispuesto a perdonarle y le atribuye haber preparado una escena. Para el Centellas original, esa preparación supuesta de don Juan se explica en la presunta intención de mostrar su valor al extremo.

CENTELLAS.	Convidásteis[sic] á esta cena	convidasteis a cenar	3570
	á cierto Comendador;	con vos al Comendador.	3571
	y por evitar cuestiones	Y para poder decir	3572
	y que ensalzándoos vayamos,	que a vuestro convite exótico	3573

El argumento del sargento coincide con el del capitán en grandes rasgos salvo el detalle del narcótico supuestamente utilizado por don Juan para dormirlos según el personaje original, y que ha sido suprimido en la parodia. Además, el Centellas paródico añade que querer engañarles de esa manera es de un gran cinismo por parte de don Juan.

CENTELLAS.	no os lo hemos de tolerar;	ni os la hemos de tolerar.	3579
	si es broma, puede pasar...	Si es broma, puede pasar;	3576

El don Juan paródico pregunta furioso a Centellas que si no es broma qué piensa hacer y éste, dando un giro de ciento ochenta grados, contesta que también puede pasar. Ha sido muy parecida la expresión locutiva de ambos Centellas hasta llegar este toque cómico-burlesco del sargento empleado por la parodista. Exactamente esta misma situación se produce en *Juanito Tenorio* entre el doctor Gonzalo y Juanito.⁴⁹

Los dos Rafaelés manifiestan su acuerdo con los Centellas.

DON JUAN.	¡Mentís!	¡Mentís!	
CENTELLAS.	¡Vos!	Vos.	
DON JUAN.	¡Esto me agita!	Vos, capitán.	3581
CENTELLAS.	¡Don Juan... esa palabrita!	Esa palabra, don Juan...	3582

El diminutivo de ‘palabra’ utilizado por Centellas en la parodia, después de que don Juan le haya provocado, tiene la función de ridiculizar la autoridad del protagonista, reduciendo el dramatismo de la obra original hasta el punto de llegar al antidramatismo cómico. Otro ejemplo de este tipo de tratamiento lo podemos encontrar en la escena XII al decir don Juan ‘Inesilla’⁵⁰.

DON JUAN.	Yo soy así, muy francote.	La he dicho de corazón.	3583
	Salgamos, que allá sin tasa	Poned a tasa	3588
	os eche las muelas fuera,	vuestra furia y vamos fuera,	3589
	no piense luego cualquiera	no piense después cualquiera	3590
	que hay un dentista en mi casa.	que os asesiné en mi casa.	3591

Es notable el lenguaje burlesco de don Juan al parodiar su origen. La cuestión de vida o muerte de la obra romántico-fantástica resulta demasiado dramática para una parodia satírico-realista, por lo tanto queda limitada a unas muelas rotas.

CENTELLAS	Decís bien; mas somos dos.	AVELLANEDA	Decís bien... Mas somos dos.	3592
-----------	-----------------------------------	------------	-------------------------------------	------

Como al don Juan original no le importa combatir, al mismo tiempo, contra los dos; el paródico lo exagera diciendo que siente que no sean veinte sus contrincantes.

CENTELLAS.	El primero...	por primero.	
DON JUAN.	Sedlo vos.	Sedlo vos.	3598
CENTELLAS.	¡Vamos!	Vamos.	
DON JUAN.	Andando, Sargento.	Vamos, capitán.	3599

⁴⁹ GRANÉS, Salvador María (m.: NIETO, Manuel), *Juanito Tenorio*, R. Velasco, impresor, Madrid, 1886, p. 19.

⁵⁰ *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 26.

Se van los tres por el foro.

7. 4. 2. 7. ESCENA XIV

Inés, Brígida, don Gonzalo, Luis y Ciutti aparecen todos disfrazados con sábanas. Adelaida Muñiz y Mas inventa esta escena y la siguiente para describir el momento preparatorio del «teatro dentro del teatro» por los personajes arriba citados quienes llevan puestos las sábanas. Recordemos que la autora nos informó con antelación sobre los preparativos de maquillaje en la parte última de la escena VIII.

Luis Lejía, escéptico y no convencido del todo, cuestiona los resultados de ese montaje. Inés le contesta que quiere conseguir lo que él ya ha oído. Su padre se apresura en preparar la escena, diciendo que todo está marchando muy bien. Ciutti opina, en un aparte, que sus amos se han vuelto locos y Brígida se va por el foro.

7. 4. 2. 8. ESCENA XV

Don Gonzalo ordena a Luis Lejía que vuelva al fogón. Éste lo hace protestando y preguntando si está escrito que tiene que ser asada su estatua. Ciutti se mete en un armario. Don Gonzalo le da su visto bueno y manda a su hija tras la puerta. Por último, el padre se sienta en el cesto de ropa con la intención de hacer yacente su estatua impostora, y apostilla que todos a una contra don Juan, colocándose cada mochuelo en su olivo.

Como acabamos de ver, los utensilios del taller de plancha les sirven de materiales escénicos para su microteatro. Don Gonzalo encarna el papel de director-actor para esta farsa y Lejía está destinado de nuevo a subir al fogón.

7. 4. 2. 9. ESCENA XVI

Inmediatamente nos introducimos en la escena paródica de las escenas primera y segunda del último acto de la obra parodiada que empieza con el soliloquio de don Juan, quien reflexiona sobre lo ocurrido en la pelea con sus amigos.

D. J.	Culpa mía no fué, delirio insano	Culpa mía no fue: delirio insano	3600
	se me subió á la mente acalorada :	me enajenó la mente acalorada .	3601
	ellos saben de sobra que mi mano	Necesitaba víctimas mi mano	3602
	es para dar muy lista y muy pesada .	que inmolar a mi fe desesperada ,	3603
	¡Oh! y me atrae á este sitio irresistible	¡Oh! Y me trae a este sitio irresistible	3624
	misterioso poder: pero ¿qué veo?	misterioso poder...	
		¡Pero qué veo!	3625
	Está aquí este adefesio? ¡Cara horrible,	¡Falta de allí su estatua...! Sueño horrible,	3626
	márchate de una vez, que eres muy feo!	déjame de una vez... No, no te creo.	3627

Lo que le sorprende a don Juan en la obra original es la ausencia de la estatua de don Gonzalo y en la parodia, la presencia de Luis Lejía encima del fogón (el pedestal paródico).

En cambio la chica le parece bonita y hacendosa, e incluso llega a sospechar que tal vez su tía acierta en su manía. Y llama a don Gonzalo, suegro futuro y padre de su esposa.

D. J. no seas dormilón; hombre, **despierta**. Heme aquí, pues: Comendador, **despierta**. 3643

En la parodia, don Gonzalo se despereza y se pone en pie. Ciutti abre el armario y sale. Luis baja del fogón. En el drama, el sepulcro del Comendador se transforma en una mesa que parodia (según las propias palabras de Zorrilla⁵¹) horriblemente la mesa en que cenaron en el acto anterior los tres amigos. La parodista cambia el hecho espeluznante de evocar 'la efigie de esa tumba'⁵² en un despertar ridículo con un tono coloquial y familiar. Mientras que el autor original termina la primera escena del último acto con una larga acotación escénica que desfigura el acto anterior de su obra, la autora paródica la concentra en dos líneas, porque el efecto escénico de su microteatro, preparado por sus propios



⁵¹ Serigrafía de Zorrilla, Serafín Pró y Ruiz, *Teatralerías*, (Anécdotas de teatro y de la música), Imprenta «La Gaditana», Cádiz, 1953, p. 149 y Edición del *Tenorio* de Aniano Peña, Ed. Cátedra, Letras hispánicas, 1992, p. 10.

personajes, es mucho más sencillo y simple, y no requiere grandes expectativas como en el drama religioso-fantástico, como lo denominaba su propio autor.

DON GONZ. **Aquí me tienes;** ¿qué tal? ESTATUA. **Aquí me tienes,** don Juan, 3644

Don Gonzalo procura asustar a don Juan, fingiendo que están en un cementerio. El protagonista le pregunta si lo que están tramando va en serio, o están en Carnaval. Pero don Gonzalo niega tajantemente la posibilidad de ser el Carnaval.

D. J. Pues déjame **que me asombre.** EST. si nada hay **que** a ti **te asombre,** 3649

D.G. Si tú **haces,** Don Juan, de un **hombre,** y **para hacerte** eres **hombre** 3650
un dije **para** el reló[sic]. platos con sus calaveras? 3651

D. J. **¡Ay de mí!** D. J. **¡Ay de mí!** 3652

Los personajes de la parodia se burlan de sus originales siguiendo las instrucciones paródicas de su autora. Don Gonzalo y la estatua, por su parte en cada obra, ironizan sobre sus don Juanes respectivos. Los dos don Juanes se contraponen: en el drama, dice irónicamente la estatua en el verso 3649 que nada le asombra; en la parodia, el mismo don Juan pide con el tono burlesco el permiso de don Gonzalo para asombrarse. Los versos 3644-3652 han sido también parodiados en *Juanito Tenorio*⁵³ y analizados en su momento.

D.GON. **Eso es que va** ESTAT. **Eso es,** don Juan, **que se va** 3660
á acabar **tu resistencia** concluyendo **tu existencia,** 3661
ó te quedas sin **herencia.** y el plazo de **tu sentencia** 3662

Las palabras ‘resistencia’ y ‘herencia’ son aprovechables para simular ‘existencia’ y ‘sentencia’, en el momento crítico de ‘ser o no ser’ degradado a ‘heredar o desheredar’.

Los dos Juanes se sorprenden ante la sentencia de su inherencia-inexistencia del otro.

DON GONZ. **Te lo anuncié ya.** ESTATUA. **lo que te he anunciado yo,** 3666

Al igual que la estatua de don Gonzalo, quien tiene preparado un cubierto de fuego y ceniza para don Juan sintiéndose obligado a devolverle su invitación, su paródico quiere pagar el festín (un melón) que le ofreció don Juan en su comedor, con una sandía sacada del cesto. La metonimia del fuego y la ceniza escalofrantes (la representación del infierno y de la muerte) se desvanece y se queda limitada a un significante de una fruta común por muy

⁵² *Don Juan Tenorio*, ed. cit., p. 217, v. 3640.

⁵³ *Apud* Granés, p. 25.

grande que sea el tamaño de ésta. La parodista, además de la reducción de los versos, emplea un estilo muy breve y sencillo en esta parte.

DON JUAN. **¿Y ese reló[sic]?** **¿Y ese reló[sic]?** 3692

Mientras que la estatua le contesta que es la medida de su tiempo, su caricato le responde que le recuerda las horas. El don Juan paródico le pregunta a don Gonzalo si el reloj anda bien, mientras el original exclama que ya expira.

DON GONZ. **Sí;** ESTATUA. **Sí:** en cada grano se **va** 3694
 mas á parar **va** por **tí[sic]**. un instante de **tu** vida. 3695

La razón que atribuye don Gonzalo a su detención es que don Juan no le dio cuerda. Muñiz no pierde la oportunidad de ridiculizar el reloj de arena que simboliza los últimos momentos de la vida de don Juan, transformándolo en uno de cuerda detenido por un olvido.

DON GONZ. **Don Juan,** tus gustos altivos ESTATUA. **Don Juan,** 3700
 acaban **ya** en **ese** asunto. **un punto** de contrición 3701
 Mira que **aún te queda un punto...** **y ese punto aún te le dan.** 3703
 DON JUAN. Punto y puntos suspensivos.

De nuevo se parodia el ‘punto’: don Gonzalo lo toma con doble sentido (asunto-momento) y don Juan lo retoma como signo ortográfico. Eso ridiculiza el momento decisivo para la salvación de don Juan, como ocurrió en la obra de Granés (en ese caso fue realizado con ‘punto y coma’⁵⁴), observado a su debido tiempo.

El don Juan original se da cuenta de que están doblando por él, al oír a lo lejos el oficio de difuntos; el paródico, al escuchar campanillazo, se limita a decir que tocan.

DON GONZ. **En** el sotabanco ESTATUA. **por** ti **están**, y están **cavando** 3710
 para entrar el carbonero. la fosa **en** que te han de **echar.** 3711

La parodista asocia el ‘estar cavando la fosa’ con el ‘entrar el carbonero en el sotabanco’. Cantan dentro *El chaleco blanco*. En esa época era costumbre enterrar a los muertos en una mortaja blanca, símbolo de la pureza.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 27.

DON JUAN. ¡Y **cantan!** ¿Y esos **cantos** funerales? 3713

Don Gonzalo le explica que está ensayando dicha obra la mujer del tercero.

DON GONZ. **Y á enterrarte van...** DON JUAN. **¿Y aquel entierro que pasa?** 3716

DON JUAN. ¡Atiza! ¡Muerto yo! 3717

DON GONZ. Que el Sargento te mató. ESTATUA. El capitán te mató 3718

Don Juan niega lo que acaba de escuchar, basándose en que fue él quien le dio una gran paliza a Centellas.

DON JUAN. **mas con esa** quietud rara, **Mas con esa** horrenda calma, 3742

¿qué esperarás de mí? ¿Qué esperan de mí? 3744

Los demás personajes paródicos esperan coger a don Juan y hacerle en la cara un jeroglífico con los dedos, causándole así algún simple daño físico, mientras que los fantasmas de la obra original desean llevarse su alma cuando éste se muera. La consecuencia de la parodia es de mucha menos gravedad comparada con la de la obra original, ya que en el drama se trata de quitarle a don Juan el alma a su muerte, no de marcarle unas rayas en la cara. Por lo tanto, su planteamiento es más bien cómico.

El persistente padre de Inés no ha abandonado la esperanza y todavía le pregunta a don Juan si quiere casarse, justo en el lugar paródico donde la estatua del Comendador anuncia a don Juan el fin de su vida. Se observa la ironía de la autora relacionando el matrimonio con el terminar de la vida. Ante la terquedad del padre, le contesta que se halla bien, tal y como está actualmente.

El Tenorio.-- Más con esa horrenda calma
¿qué me augurais sombras fieras?
¿Qué esperais de mí?

Las Estatuas. -- Que mueras,
para llevarnos tu alma.



D. GONZ.	Dame la mano de amigo,	ESTAT.	todo fue, dame la mano	3748
	y anda al infierno conmigo		conmigo al infierno ven.	3757
	con cuatro mil de á caballo. (<i>Tira de él.</i>)			
D. JUAN.	Suéltame , piedra animada,	D. JUAN.	Suelta, suéltame esa mano ,	3759
	me caso con tu hija yo.		yo, Santo Dios, creo en Ti;	3766
D. GONZ.	Es tarde; el reló ya dió[sic]	ESTAT.	Ya es tarde.	3770

Llegado hasta aquí, podemos deducir que falta muy poco para alcanzar la conclusión (ya estamos en la penúltima escena de la parodia): don Juan declara que se va a casar con su hija, a la par que exclama su original que cree en Dios. Mientras que Zorrilla termina su segunda escena del último acto con una acotación extensa que explica los gestos de los actores, Muñiz la suprime completamente y opera la reducción en general para su penúltima escena.

7. 4. 2. 10. ESCENA ÚLTIMA

La protagonista paródica, como su parodiada, ataja las palabras de su padre acercándose a don Juan. Se oye una murga dentro, en vez de la salmodia original.

INÉS.	No, esta mano que en la altura,	D. ^a INÉS.	¡No!	3770
	á caza de moscas vá[sic],		esta mano que a la altura	3772
	ya presa en la mía está		Heme ya aquí,	3770
	y por lo tanto segura.		don Juan; mi mano asegura	3771
	Cesad, visiones fatales;		Cesad, cantos funerales;	3796
	callad, cascadas campanas...		callad, mortuorias campanas;	3797

El don Juan paródico pregunta tardíamente acerca de la música lejana, y cesan la música y el canto como ocurre en la obra original, cuando doña Inés lo ordena.

INÉS.	Son músicas celestiales.	D. ^a INÉS.	y las celestes venturas	3802
-------	---------------------------------	-----------------------	--------------------------------	------

Inés de nuevo toma el mando y les pide a los disfrazados que se quiten los delantales con los que les puso ‘tan bonitos’⁵⁶, y les conmina a bailar parodiando a los angelitos, que salen de entre las flores y que rodean a los protagonistas originales, derramando sobre ellos flores y perfumes:

INÉS.	bailad al son del tan-tan;	D. ^a INÉS.	en que los justos están	3803
-------	-----------------------------------	-----------------------	--------------------------------	------

⁵⁶ *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 31.

y tú, Brígida, á Don Juan	empiecen para don Juan	3804
espántale los mosquitos .	en las mismas sepulturas.	3805

Hemos observado cómo profana esperpénticamente lo sagrado, presentándonos los insectos malignos y los bailes discrepantes a la ‘manera de angelitos’⁵⁷ que siguen el son del *tan-tan*, parodiando la acotación final de la penúltima escena de la obra original. A las órdenes de Inés, Brígida le da a don Juan con un aventador. Centellas, Rafael, Gonzalo y Ciutti rodean al protagonista en actitud angélica. La autora reduce así cómicamente la acotación de carácter fantástico y de auto sacramental.

Y por fin llega la parte correspondiente de la última escena del drama a pesar de que sea Inés en este caso quien glorifica a Dios:

INÉS. ¡Clemente Dios, gloria á tí!	D. JUAN ¡Clemente Dios, gloria a Tí!	3806
---	---	------

Inés, en un aparte, canta su victoria saboreando que al fin será don Juan su marido, y éste reconoce su derrota ante aquélla:

DON JUAN.	en vuestro poder caí;	de mis víctimas caí.	3809
	mas es justo que ahora aquí,	Mas es justo; quede aquí	3810
	pidamos al auditorio	al universo notorio	3811
	un aplauso aprobatorio	que, pues me abre el purgatorio	3812
	para el drama de Zorrilla,	un punto de penitencia,	3813
	y otro para esta sencilla	es el Dios de la clemencia	3814
	parodia del gran TENORIO.	el Dios de DON JUAN TENORIO.	3815

Así concluyen ambas obras. La obra de Adelaida Muñoz y Mas cierra el telón pidiendo la aprobación del público, lo que es muy típico en el género chico de su época. En esa petición explícita, se puede sintetizar la totalidad de la obra, estableciendo un paralelismo verso a verso entre los dos epílogos. La autora teatral considera tan importante a su público como Zorrilla al universo; para ella, un aplauso de sus espectadores es como su salvoconducto para entrar a ese mundo del drama popular; con la ayuda de Dios pudo acometer dicha empresa. Y termina brindando por *Don Juan Tenorio*, gran mito y padre de su sencilla parodia.

⁵⁷ *Ibíd.*

7. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA

7. 5. 1. LA REPRESENTACIÓN

Se estrenó en el Príncipe Alfonso el sábado día 12 de noviembre de 1892. Los anuncios de su estreno se ven reflejados en tres diarios madrileños de la época: *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial* y *El País*.

7. 5. 1. 1. *El Heraldo de Madrid*

El primer anuncio de *La herencia de Tenorio* en este periódico data del viernes 11 del noviembre del 1892, un día anterior a su estreno (n.º 740). *La herencia de Tenorio* figura en cartelera junto a la representación del drama histórico, *José María, ó los bandidos de Sierra Morena*. La cartelera dice en «funciones para mañana»: “Príncipe Alfonso.- A las 8 ½.- *José María, ó los bandidos de Sierra Morena*. - *La herencia de Tenorio* (estreno).- Baile por las hermanas Moreno.”

El sábado 12 (n.º 741) se repite en dos sesiones, a las 5 y a las 8 ½, y el tercero, dos semanas después, el sábado 26 del mismo mes a las 4 ½ y a las 9 (n.º 755) junto a una tercera obra llamada *Ni en Leganés*, siempre seguidas de un Baile.

Pero, el viernes 2 de diciembre se ve relegada su aparición por la representación de *Pompeya*: “Príncipe Alfonso.- A las 8 ½.- *Pompeya*.” (n.º 761).

Vuelve a aparecer en cartelera el miércoles 7 de diciembre a las 4 ½ y a las 8 ½ junto con las otras dos obras anteriores y *Pompeya* (n.º 766).

El jueves 8 de diciembre vuelve a desaparecer ante la presentación de otras dos obras: *Mancha heredada* y *Pajaritas de papel* (estreno) (n.º 767).

Vuelve por última vez el sábado 17 de diciembre en dos sesiones (n.º 776).

7. 5. 1. 2. *El Imparcial*

Además del anuncio en la cartelera «espectáculos para hoy», aparece un reportaje en la «sección de espectáculos» del periódico *El Imparcial* el 12 de noviembre: “La parodia del popular drama *Don Juan Tenorio*, titulada *La herencia del Tenorio*, se estrenará hoy en el teatro del Príncipe Alfonso.” (año XXVI, núm. 9.156).

Aparece de nuevo en este periódico al día siguiente: “Espectáculos para hoy[...] Príncipe Alfonso.- A las nueve.- *José María*[...] - *La herencia de Tenorio*, parodia (estreno).- Baile por las hermanas Moreno”. A las cinco en punto se repiten (n.º 9.157).

7. 5. 1. 3. *El País*

Sábado 12 de noviembre, Madrid, Año VI - núm. 1992: “Espectáculos[...] Príncipe Alfonso.- *La herencia del Tenorio* se titula una parodia del célebre drama *Don Juan Tenorio*, que será estrenada mañana domingo en este coliseo, teniendo efecto también las dos últimas representaciones del aplaudido drama histórico de costumbres andaluzas *José María, ó los bandidos de Sierra Morena*, [...]”

7. 5. 2. LA CRÍTICA

Podemos comprobar su éxito reflejado en la portada de la obra, por la aparición de favorables críticas sobre esta representación teatral en dos diarios de la época: *El Imparcial* y *La Época*.

7. 5. 2. 1. *El Imparcial*

Domingo 13 de noviembre de 1892, año XXVI, n.º 9.157. *El Imparcial*, «Sección de Espectáculos»: “Con éxito muy lisonjero tuvo efecto anoche en el teatro del Príncipe Alfonso el estreno de la parodia titulada *La herencia de Tenorio*; los muchos chistes en que abunda

la obra fueron celebrados con grandes aplausos, y el público llamó repetidas veces á la escena á la autora, señorita doña Adelaida Muñiz y Más [sic].”

7. 5. 2. 2. *La Época*

Domingo 13 de nov. 1892, Año XLIV, n.º 14.429: “En el teatro del Príncipe Alfonso se estrenó anoche una parodia de *Don Juan Tenorio*, titulada *La herencia de Tenorio*. Gustó mucho y fué[sic] aplaudida. Es original de Doña Adelaida Muñiz.”

CONCLUSIÓN

Como puede deducirse de la escasa crítica de la época, esta obra paródica de Adelaida Muñiz y Mas pasó sin pena ni gloria por la actualidad cultural del Madrid de entonces. Es una pena que no se la diera una mayor relevancia en las críticas teatrales periodísticas, a pesar de su gran aceptación por parte del público que se divirtió con ‘los muchos chistes’, como señala el crítico de *El Imparcial*, de mucho ingenio.

Esta obra contiene casi todos los ingredientes técnicos necesarios para la destrucción de la obra original, que es a la vez la condición *sine qua non* para crear una parodia: degradación, reducción, ampliación, transformación, exageración, ironía, etc., etc., etc. La parodiante adultera cómicamente verso a verso la mayor parte de la obra original, combinándolos con expresiones populares (términos familiares, jergas, etc.) o con juegos de palabras -motivados, o bien por sus significados de doble sentido, o bien por sus significantes fonéticamente semejantes-. Para dicho recreo divertido, tanto para quien lee la edición o asiste a la función, como para quien lo concibió, dispone múltiples recursos como por ejemplo, dilogía, anfibología, paronomasia, calambur, etc. Muestra una especialmente dotada habilidad de hallar los parónimos de los vocablos empleados en el drama.

Coincide con *Juanito Tenorio* de Salvador María Granés en varios aspectos: la posesión de una profesión de ambas protagonistas (Inés de planchadora; Lola de costurera);

los cambios injustificados de humor de los personajes; la introducción del elemento del montaje de la farsa -microteatro- que reproduce la escena del cementerio para lograr el beneficio de la protagonista.

Pero ese provecho del que hablamos de la planchadora (dinero) no guarda demasiada relación con el de la zurzidora (amor). Nos encontramos ante una obra marcadamente materialista. Incluso podríamos decir monetarista, ya que el afán por los bienes terrenales y los lujos se centra con absoluta concreción en los 'benditos millones' de don Juan. El anhelo de este caudal, la preocupación «real» como la vida misma, por parte de estos personajes, es el *leitmotiv* de esta obra, contribuyendo a su propia indignidad. La degradada Inés es aquí la verdadera interesada en que se realice la unión de ambos protagonistas muñicianos, por lo que el atractivo de nuestro don Juan, lejos de deberse a su especial personalidad, se desplaza hacia sus virtudes pecuniarias. El protagonista, con parte de razón, prefirió conservar su 'santa libertad' hasta que no pudo más con los fantoches microteatros. Así mismo cabe destacar la antagónica postura paternal de la familia de Inés, respecto al irreversible rechazo del Comendador. En lugar de oponerse a la relación entre los protagonistas, participa en la conspiración urdida para lograr su boda también en lucro suyo.

Para entender mejor el tema de esta *Herencia*, es preciso recordar que estamos situados en una etapa de la historia marcada por una sociedad de tipo industrial. El materialismo dialéctico y el darwinismo (1859) todavía no estaban muy lejanos (Marx murió en Londres en 1883 y Darwin en 1882). Las corrientes vigentes en la época, de tipo naturalista, no admitían realidades fuera del mundo perceptible. La religiosidad inmanente en el *Don Juan* de Zorrilla, las especulaciones racionalistas y cualquier forma de revelación divina, no podían ser tratadas bajo otro prisma que el de la burla o todo lo más del recién estrenado psicoanálisis (1890).

Otra de las características más importantes a tener en cuenta en esta obra, al menos como diferencia clara con las demás obras analizadas en esta tesis, es el hecho de que su autor pertenezca al género femenino. No cabe duda de que ello hace disminuir

considerablemente las características conquistadoras de nuestro don Juan y el consiguiente traslado de la iniciativa a la parte femenina de la obra.

Por último, merece una especial atención la abundancia de los factores metateatrales como táctica predominante en esta obra. Este recurso no se utiliza en ninguna de las otras obras analizadas en esta tesis. El metateatro es “una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma[...] Una tendencia característica de la *práctica* escénica contemporánea es la de no separar el trabajo preparatorio (sobre el texto, el personaje, la gestualidad) y el producto final: así, la puesta en escena presentada al público debe dar cuenta no solamente del texto a poner en escena, sino de la actitud y *modalidad* de los creadores frente al texto y a la representación.”⁵⁸

A pesar de que se trata de un concepto antiguo constituido como tema principal en las obras donde la metáfora de la vida se ha considerado como teatro desde la época clásica de Calderón y Shakespeare, Muñiz y Mas lo ingenió más bien con el uso contemporáneo, incorporando en su espectáculo: el escenario, la orquesta, el autor original, el público y hasta todo el espacio teatral en término físico, adelantando así a sus coetáneos. De esa manera, la puesta en escena de *La herencia de Tenorio* se convirtió en una actividad lúdica y autorreflexiva.

⁵⁸ PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, Semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990, pp. 309-310.

8. D. MATEO TENORIO

D. Mateo Tenorio.



*Parodia, hasta cierto punto, del drama,
D. Juan Tenorio, en verso,*

Letra de,

Angel de la Guardia

INTRODUCCIÓN

En la portada de este libreto en verso se nos dice ya claramente que es una ‘parodia, hasta cierto punto, de *Don Juan Tenorio*’, en un acto y cinco cuadros. También se nos dice que se estrenó con gran éxito en el Teatro Martín en la noche del 26 de octubre de 1895. Podemos consultar el autógrafo¹ de esta obra, original de Angel de la Guardia, en los archivos de la Biblioteca Nacional, y la edición de R. Velasco, en la Biblioteca de la Sociedad General de Autores de España o en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March de Madrid. También se puede descargar la obra en diversos formatos (ePub, Kindle, pdf,...) desde archive.org²

Temporalmente esta parodia se enmarca a mediados del siglo XVI en concordancia con la obra original, ya que la acción del drama transcurre alrededor de 1545, últimos años del reinado de Carlos V. Pero no coincide en cuanto a la dimensión espacial en donde se desenvuelve la acción (la obra paródica, en Madrid; la original, en Sevilla).

¹ Encabeza este capítulo la portada del manuscrito. (Signatura: Mss 14131², Biblioteca Nacional.)

² <https://archive.org/details/donmateotenoriop2504guar>.

8. 1. AUTOR

ANGEL DE LA GUARDIA: “Estudió Derecho y ejerció la abogacía. Practicó también el periodismo; sus colaboraciones aparecieron en publicaciones como «Blanco y Negro» o «Barcelona cómica».”³

Escribió varias obras dramáticas, entre las que se encuentran: *En la portería*, cuadro lírico-doméstico-disolvente en un acto y en verso, con E. de la Guardia, con música de Luis Arnedo (1879), *Luquitas*, juguete cómico-lírico en verso con música de Luis Arnedo (1888), *El mostrador*, sainete lírico en un acto y en verso, en colaboración con Eugenio Bermúdez y música de Juarránz (1890), *La estatua del amor*, opereta cómica en dos actos y en prosa, arreglada del francés por Jerónimo Pou y de la Guardia, con música de Louis Varney (1891), *El africano*, parodia, hasta cierto punto, de *La africana*, en un acto y cuatro cuadros, y en verso, en colaboración con Eduardo⁴ Navarro Gonzalvo y música de Andrés⁵ Vidal y Llimona (1892), *1891 ó La vuelta del hijo pródigo*, boceto cómico-lírico de actualidad en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso, en colaboración con Eduardo⁶ Navarro Gonzalvo, con música de Luis Arnedo (1892), *El comandante Martínez*, juguete cómico-lírico en prosa, con música de Luis Arnedo (1894), *El estudiante endiablado*, ópera cómica en un acto y en verso, con motivo del cuento de Espronceda *El Estudiante de Salamanca*, en colaboración con Rafael Ginard de la Rosa, con música de A. Vidal y Llimona (1895).⁷

³ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Fundación universitaria española, Madrid, 1994, p. 283.

⁴ En el libro citado, menciona erróneamente el nombre de C. Navarro como el colaborador (p. 283).

⁵ En el *Catálogo* de la Fundación Juan March, citado en el estudio de *Doña Juana Tenorio*, aparece una errata sobre este maestro (‘Anfés’, p. 151).

⁶ En el *Catálogo* de T. Rodríguez Sánchez figura también equivocadamente como C. Navarro (p. 283.).

⁷ Todas estas obras están disponibles en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March.

8. 2. PERSONAJES

Respecto a las otras obras paródicas, *Don Mateo Tenorio* conserva el mayor número de los personajes originales. Los personajes suprimidos son: Pascual, Lucía, Gastón, Miguel, dos Alguaciles, un paje, encubiertos, ángeles y justicia. La correspondencia de los demás es como sigue:



DON MATEO TENORIO

DON JUAN TENORIO

[DOÑA INÉS DE NOVOA].....	DOÑA ANA DE PANTOJA DOÑA INÉS DE ULLOA
(Personaje aparecido indirectamente a través de los comentarios de los demás.)	
DOÑA LUZ ⁸	DOÑA INÉS DE ULLOA
LA SOMBRA DE DOÑA LUZ.....	LA SOMBRA DE DOÑA INÉS
LA DIRECTORA.....	LA ABADESA DE LAS CALATRAVAS DE SEVILLA
ÚRSULA.....	BRÍGIDA
EDUVIGIS.....	LA TORNERA DE LAS CALATRAVAS DE SEVILLA
CRIADA 1. ^a y 2. ^a	DOS ALGUACILES
DON MATEO TENORIO ⁹	DON JUAN TENORIO

⁸ El papel de la protagonista lo interpretó Loreto Prado. La foto de la izquierda pertenece a la portada de la *Biografía de Loreto Prado* de Enrique Chicote, «Instituto editorial Reus», Madrid, 1955. La de la derecha está sacada de “Gente de bastidores. 118 retratos en 118 páginas...” en *El Libro del Año*, Director y Propietario Ricardo Ruiz y Benítez de Lago, Tip. «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1899, p. 424. “Al contrario de otras artistas, no tuvo en la vida teatral comienzos modestos[...] Representó en Felipe *Los Carboneros* una noche[...], y el público recibió tan entusiasmado á la nueva artista, que desde su debut la reputó como buena, la escogió para su afecto, la aplaudió siempre, encomió en todas las ocasiones su inimitable donaire, su natural gracejo, su vis cómica y su fe en cuantos trabajos artísticos se la confiaban. Así empezó Loreto[...].”

EL COMENDADOR..... DON GONZALO DE ULLOA
ESTATUA DEL COMENDADOR..... ESTATUA DE DON GONZALO

DON ANTONIO MEJÍA..... DON LUIS MEJÍA
ESTATUA DE DON ANTONIO

DON EMILIO TENORIO..... DON DIEGO TENORIO
ESTATUA DE DON EMILIO

EL HOSTELERO..... CRISTÓFANO BUTTARELLI

EL ESCULTOR..... UN ESCULTOR

DON ALEJO NIDAL..... DON RAFAEL DE AVELLANA

EL CAPITÁN ARAÑA.....EL CAPITÁN CENTELLAS

SAULO..... MARCOS CIUTTI

ANASTASIO.....GASTÓN

Caballeros, Curiosos, Esqueletos, Estatuas, Sombras y Pueblo aparecen en ambas.

⁹ Mateo Tenorio fue representado en su estreno por Antonio González. La foto está sacada de la p. 420 de la “Gente de bastidores” ya citada: “Es uno de los actores que han hecho más pronto su carrera. En la zarzuela *De vuelta del Vivero* se reveló como actor cómico «tocando el violón». Después, en el banderillero de *El padrino del Nene*, en el hortera de *El señor Joaquín* y en una infinidad de papeles, ha seguido por la «buena senda» emprendida.”

8. 3. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Don Mateo Tenorio está estructurado en un acto de cinco cuadros: los tres primeros cuadros coinciden con la parte primera de la obra original y los dos últimos, con la parte segunda de la misma. A continuación, lo veremos con más detalle en las dos tablas siguientes.

<<TABLA I>>

Don Mateo Tenorio		Don Juan Tenorio			
C I	E I	P I	A I	E I	
	E II			E II	
	E III			E V-VIII	A IV, E IX
	E IV			E VII-VIII	
	E V			E IX-X	
	E VI			E XII-XIII	E VIII
	E VII			E XIV-XV	
	E VIII			E XVI	
C II	E IX- XI		A III		
	E XII			E II	E III
	E XIII			E IV	
	E XIV			E V-VIII	
	E XV			E IX	
C III	E XVI		A IV	E I-III	
	E XVII			E III	
	E XVIII			E IV	E III
	E XIX			E VI	
	E XX			E VII	E VIII
	E XXI			E IX	
	E XXII			E X	
C IV	E XXIII	P II	A II	E I	
	E XXIV			E II	
	E XXV			E III	E IV
	E XXVI			E V	
C V	E XXVII		A I	E I	
	E XXVIII			E II	
	E. ÚLTIMA		A III	E I	E II
			A I	E III	

<<TABLA II>>

Don Mateo Tenorio		Don Juan Tenorio			
L A P U E S T A	E I	P A R T E	L Y I B E S R C Á N D A L O	La Carta	
	E II			Historia de la Apuesta	
	E III			El Comendador en la Hostería	
	E IV			El Padre de Don Juan	
	E V			Los Amigos de Don Juan	Historia de la Apuesta
	E VI			Protagonistas ; Las Hazañas de Don Juan ; Comparación de las Listas ; Nueva Apuesta ; «Pláticas de Familia» ; El Padre de Don Juan ; Don Juan, Desheredado ; «La Apuesta está en Pie»	
	E VII			«La Apuesta está en Pie»	
	E VIII			Ídem.	
E L R A P T O	E IX-XI	P R I M E R A	P R O- F A N A C I Ó N		
	E XII			El Devocionario y La Carta	Lecturas de la Carta
	E XIII			El Rapto de la Monja	
	E XIV			El Comendador en el Convento	Inquietud del Comendador
	E XV			Descubrimiento del Rapto	
C O M P L I C A C I O N E S	E XVI	A	E L D I A B L O A L A S P U E R T A S D E L C I E L O	Doña Inés en la Quinta	
	E XVII			La Escena del Sofá; El Seductor Seducido	
	E XVIII			[D. Luis en la Quinta; Retirada de D.ª Inés]	
	E XIX			Reclamación de Don Luis	
	E XX			El Comendador en la Quinta	
	E XXI			Reclamación del C. ; Humillación de D. J.	
	E XXII			Doble Asesinato	
	B A N Q U E T E			E XXIII	P A R T E
E XXIV		Segunda Invitación			
E XXV		Advertencias de la Sombra			
E XXVI		Sospechas del Capitán ; El Duelo			
C E M E N T E R I O	E XXVII	S E G U N D A	L A S.ª D E D.ª I.	«El Palacio Hecho Panteón»	
	E XXVIII			«El Palacio Hecho Panteón» ; Reconocimientos ; [Recompensa y Marcha del Escultor]	
	E.ª ÚLTIMA			MISERICORDIA Y APOTEOSIS	El Invitado de la Efigie El Festín Infernal ; La Confesión
			L A S.ª D E D.ª I.	La Tristeza de Don Juan	

8. 4. ANÁLISIS COMPARATIVO

8. 4. 1. CUADRO PRIMERO

El cuadro primero de esta parodia se titula «LA APUESTA» lo que ya nos anticipa su contenido relacionándolo con la obra original. La decoración también es de una hostería.

8. 4. 1. 1. ESCENA PRIMERA

Empieza esta obra paródica exactamente igual que la obra original: su protagonista escribe una carta con antifaz sentado a una mesa; su criado y el hostelero le esperan a un lado; al levantarse el telón, se ve pasar por la puerta del fondo muchos hombres del pueblo

Práxedes Mateo Sagasta,
Caricatura de SANTANA BONILLA,
Fotografía de Franzen.



armando gran algazara.

Pero la diferencia estriba en que introduce un elemento político, como son unas votaciones, que sustituyen el bullicio carnavalesco de la obra originaria. La novedad implantada es un anacronismo de la parodia cuyo espacio temporal se centra en el siglo XVI. Cada uno de los ciudadanos lleva en la mano pancartas de diversas candidaturas electorales.

10

Si este personaje ilustre
no se llamara Mateo
y al hablar hubiera dicho:
«La patria, aquí, es lo
primero».
Si no imitara á Narváez

y mirase un poco menos
para la plaza de Oriente
y un poco más para el pueblo,
pues... que no estaría España
como hoy está... ¡por los suelos!

El autor parodia el texto original desde el primer verso:

MAT. «¡Cuál gritan!...» Nada les calma,	D. JUAN ¡Cuál gritan esos malditos!	1
pero juro por mi abuela	Pero, ¡mal rayo me parta	2
que en acabando la esquila	si en concluyendo la carta	3
les voy á romper el alma!	no pagan caros sus gritos!	4

¹⁰ Portada del *Madrid Cómico* del 12 de enero de 1901 (Caricatura, fotografía y poema).

Saulo, sin enterarse de la razón de tanto alboroto, pregunta al hostelero el porqué y éste le contesta que es día de emociones, porque comienzan las elecciones y la gente va a votar. El hostelero sostiene que la manifestación es de gente comprada que se dedica a votar ochenta veces y opina que están amañadas por quien ostenta el poder. El posadero siente curiosidad acerca de don Mateo. Y aquél le dice con misterio que es un personaje, subrayando que él es su secretario. El hospedero continúa curioseando si es guapo y el secretario le contesta, regular.

HOST. **¿Rico?**

BUTT. **¿Rico, eh?**

SAULO **Derrocha sin cuenta.**

CIUT. **Varea la plata.** 25

Mientras que las preferencias de Buttarelli para averiguar sobre don Juan Tenorio se estriban en la riqueza, la franqueza, la nobleza, la bravura, la nacionalidad, su nombre y su destino, la curiosidad del hostelero paródico se condensa en la belleza, en la riqueza y en la edad (pasa de los sesenta).

HOST. **Escribe mucho.**

BUTTAR. **Largo plumea.**

SAULO **¡La mar!**

CIUTTI **Es gran pluma.** 32

HOST. **¿Y á quién escribe?**

BUTTAR. **¿Y a quién, mil diablos escribe** 33

SAULO **¡Ladino!**

¡Bribón! ¿Y dónde va? 31

Ciutti se equivoca o miente sin más, al afirmar que está escribiendo a su padre, ya que nos enteramos enseguida, por su señor, que ha estado redactando una carta a doña Inés; Saulo contesta al curioso hostelero que está rellenando una instancia para solicitar un destino. Según avanza el desarrollo de la obra, vemos que la principal obsesión de don Mateo es conseguir un destino o puesto político importante.

Si recurrimos a los datos de la obra parodiada, haciendo caso omiso de esta versión del criado, podríamos pensar que se trata de la carta cuyo destino serán las manos del personaje correspondiente a doña Inés. En esta obra su función la cumple doña Luz por accidente -como comprobaremos en su momento-. Sin embargo, ni siquiera es para doña Luz la epístola, sino para la que desempeña el papel de doña Ana de Pantoja por ser la novia del antagonista paródico, sin aparecer ni una sola vez en la obra. Para colmo, el autor le atribuye el nombre de la protagonista original para mayor confusión. Esto, en principio,

es de todo punto absurdo, ya que aún no se ha fraguado la apuesta con don Antonio, y don Mateo ignora la existencia de doña Inés. Algo similar sucede en la obra original, ya que don Juan planea la seducción de la novicia al comienzo de la obra, antes de producirse la apuesta. Pero iremos desenredando, paso a paso, ese embrollo laberíntico al que nos somete Angel de la Guardia.

MAT.	(Cerrando la carta.)	D. JUAN	(Cerrando la carta.)	
	Vaya, asunto terminado.		Firmo y plego.	38
	¿Saulo?		¿Ciutti?	

SAULO	¡Señor!	CIUTTI	¡Señor!	39
-------	---------	--------	---------	----

Don Mateo le habla al oído a Saulo para que haga bien el recado de dar a alguien ese documento, mientras que don Juan específicamente encarga a su criado colocar el pliego dentro del devocionario que va a regalar a doña Inés. Los dos criados se van cada uno a cumplir la orden de sus respectivos amos.

8. 4. 1. 2. ESCENA II

Cuando se quedan a solas don Mateo y el hostelero, el protagonista le pregunta:

MAT.	¿Te consta si don Antonio	DON JUAN	y dime: ¿ don Luis Mejía	57
	volvió de los baños?		ha venido hoy?	58

El hostelero paródico le contesta que eso escuchó el día anterior.

HOST.	Para nadie es un misterio	D. JUAN	Suprime lo al hecho extraño;	78
	esa opuesta [sic] concertada		que apostaron me es notorio	79
	que tiene con don Mateo.		Luis Mejía y Juan Tenorio.	82
MAT.	¿ La conoces?	BUTTAR.	¿ La historia sabéis?	83
			[...]	
HOST.	Hoy se cumplen veinte años		esta noche cumple el año ,	67
	de la fecha en que dijeron		[...]	
	«¿Apostamos á quién hace	D. JUAN	a quien haría en un año	80
	más desatinos a un tiempo?»		con más fortuna más daño	81

El plazo de la apuesta de un año aumenta a veinte. Veinte años es un intervalo excesivo para ser un plazo de una apuesta.

Al escuchar al mesonero, el protagonista paródico se siente ofendido por su elección de la palabra ‘desatinos’ y le acusa de insolente. El hostelero dice que saldrán pronto de dudas, porque vence a las doce, mientras que en la obra original ese plazo se cierra a las ocho.

MAT.	De uno sé que cumpliré.	D. JUAN	Al menos uno ;	97
	Por si acaso, ten dispuestos		mas por si acaso los dos	98
			prevénles.	102
	dos jarros... sin cortinillas.		tus dos mejores botellas	101

El hostelero le pregunta cuál prefiere: Málaga o Burdeos. Éste le pide un clarete y se despide del hostelero como el protagonista original en la escena correspondiente.

8. 4. 1. 3. ESCENA III

El comendador aparece enmascarado desde el principio ahorrando así versos innecesarios en una obra que está destinada a durar aproximadamente una hora.

COM	(¡Que un hombre de mi prosapia	D. DI.	(¡Que un hombre de mi linaje	243
	y de mis merecimientos			
	descienda á este tabernáculo...		descienda a tan ruin mansión!	244
	¡No sé cómo me contengo!	D. G.	Basta, don Juan; no sé cómo	2530
			me he podido contener ,	2531

El parodista utiliza el dístico de don Diego, el padre de don Juan, y toma prestados otros dos versos más del don Gonzalo original en la escena novena del acto cuarto, para la aparición del comendador en su obra. El comendador se sienta a una mesa a la derecha, igual que su parodiado, y pide solamente un vaso de agua.

Mientras que Cristófano Buttarelli siente curiosidad acerca del viejo misterioso, su paródico refunfuña por su tacañería en un aparte. El roñoso comendador cierra esta escena con otro aparte donde asegura que desde allí estará al acecho, mostrando así su deseo de

ocultarse, como cuando su original manifestaba su afán de ver a Tenorio y a Mejía ocultamente y sin que la gente le reconociera.

8. 4. 1. 4. ESCENA IV

En la escena anterior, el comendador usaba dicciones de don Diego. En esta escena, por justa reciprocidad, don Emilio, paródico de don Diego, toma prestadas las correspondientes de don Gonzalo, aunque intercala un verso de don Diego entre ellas.

EMIL. (¡Que un hombre como yo, venga	D. G (¡Que un hombre como yo tenga	212
á tal establecimiento	D. D descienda a tan ruin mansión	244
¡Solamente de pensarlo	D. G que esperar aquí y se avenga	213
se me disparan los nervios!)	con semejante papel!	214

Don Emilio también se sienta al lado opuesto al comendador, como su parodiado, y pide *El Liberal*, un palillo y nada más, insistiendo en la roñería característica de todos los personajes de esta parodia. La mención a *El Liberal* es otro ingrediente anacrónico -no olvidemos el del sufragio-, pues se trata de una publicación (1879-1936) contemporánea al autor paródico, caracterizada ‘por su francofilia’ y de ‘tendencias políticas más o menos avanzadas’¹¹. Todas estas incongruencias se cometen en el terreno político. Al hostelero se le escapa una interjección de incredulidad, en un aparte, por lo desatinado del pedido de don Emilio, y éste se confirma, en otro aparte, en pasar el tiempo leyendo. El comendador y don Emilio insisten en su tacañería mediante su invite mutuo.

8. 4. 1. 5. ESCENA V

Se incorporan el capitán Araña, don Alejo Nidal y dos caballeros como en la obra original. El capitán Araña está impaciente por presenciar el lance y, como Avellaneda, está convencido de que se va a dilucidar el resultado de la apuesta. Se produce una ligera

¹¹ SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España, 2. El siglo XIX*, Alianza Editorial, Madrid, 1.ª ed., 1983, 4.ª reimpresión, 1996, p. 256.

discusión entre el capitán y Alejo por invitar unas copas (nos enteramos de que Alejo ha perdido su cargo a pesar de gobernar sus amigos). Hacen referencia crítica a las ‘romerías’, refiriéndose al entonces ministro de Cánovas, *Romero Robledo*, implicado en los escándalos surgidos en el ayuntamiento de Madrid¹², identificando alegóricamente a los implicados con nombres de santos. En consonancia hacen referencia a los contrincantes del lance como ‘el de Santa Agueda’ y ‘el de Fitero’¹³, y toman partido apostando:

CAP.	Este capitán Araña	CENT.	Pues el Capitán Centellas	296
	apuesta por don Mateo.		pone por don Juan Tenorio	297
			cuanto tiene.	
ALEJO	Yo apuesto por don Antonio.	AVEL.	Pues se acepta	298
	(Óyense doce campanadas en un reloj de torre)		por don Luis, que es muy mi amigo.	299
CAP.	¡Las todas! Se da comienzo.	CENT.	Pues todo en contra se arriesga ;	300

8. 4. 1. 6. ESCENA VI

Aparecen don Mateo y don Antonio enmascarados a quienes sigue gran número de curiosos. Aquellos se dirigen a tomar las dos sillas que están al lado de la mesa que ocupa el centro del escenario, sobre la cual ha colocado el hostelero dos jarros. Todos miran con curiosidad a los dos enmascarados. Se inicia una competición de ambos por ocupar el sitio.

ANT.	¡ Es mi sitio , á lo que veo!	D. JUAN	Esta silla está comprada,	381
MAT.	¡Y el mío , por Belcebú!	D. LUIS	Lo mismo digo,	382
ANT.	¡ Pues no hagamos más el bú!		Pues no hagamos más el coco	391

Ambos contrincantes se quitan los antifaces.

MAT.	¡ Don Antonio!	AVELL.	¡ Don Luis!	
ANT.	¡ Don Mateo!	CENT.	¡ Don Juan!	393

¹² FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Historia política de la España contemporánea*, II, Alianza Editorial, Madrid, 1974, p. 240.

¹³ GUARDIA, Angel de la, *Don Mateo Tenorio*, R. Velasco, Imp., Madrid, 1895, p. 9.

Se estrechan las manos ante la sorpresa de los demás. Al sentarse, Araña y Nidal y algunos otros se acercan a ellos dándoles muestras de cariño y amistad. Los dos protagonistas de esta reunión se muestran ansiosos de empezar el asunto:

ANT. **El exordio suprimamos.** D. JUAN **El tiempo no malgastemos,** 399

MAT. **Trinquemos antes.** D. JUAN **Bebamos antes.**

ANT. **Trinquemos.** D. LUIS **Bebamos.** (*Lo hacen.*) 420

Beben ambos, tras proponerlo con la misma palabra familiar. El capitán susurra a don Alejo que don Mateo es un hombre muy ducho.

ANT. A ver, **sillas acercad;** D. JUAN don Luis. (*A los otros.*) **Sillas arrimad.** 400

Don Antonio pide a todos que hagan corro y escuchen.

Don Mateo solicita la palabra. Levantándose y apoyando las manos sobre la mesa, da comienzo a su exposición. Pronto empezó su carrera política. El Tenorio paródico les narra que hizo fijar en el Pirineo un cartel, que aún parece leerlo, como su parodiado quien lo fijó en Roma y en Nápoles:

MAT. *Ya entró en danza* **don Mateo** D. JUAN *Aquí está* **don Juan Tenorio,** 484

y no hay otro para él. **y no hay hombre para él.** 485

Búsquenle los exaltados, **Búsquenle los reñidores;** 491

cérquenle los moderados, **cérquenle los jugadores;** 492

quien se precie, que le vaya **quien se precie que le ataje;** 493

El protagonista paródico presume de ‘dar quince y raya’ a todos los que le vayan con papeles mojados (sin valor), como final de su cartel, reducido respecto al original.

MAT. **Por donde quiera que fuí** DON JUAN **Por dondequiera que fui** 501

el compadrazgo **alenté;** la razón **atropellé,** 502

[...] la virtud **escarnecí,** 503

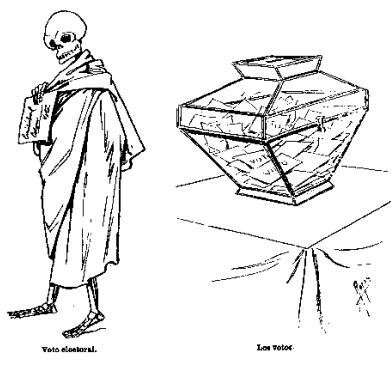
y á los unos les compré, **a la justicia burlé,** 504

á los otros los vendí **y a las mujeres vendí.** 505

Se jacta de haber gobernado promoviendo a sus amigos políticos, partiendo al contrario y prodigando los empleos, comprando y vendiendo a la gente. Pero cuanto ha contado no es nada, si habla de los comicios. Buscó votos en los sitios más insospechables:

MAT. **¡Yo á los sótanos bajé,** DON JUAN **Yo a las cabañas bajé,** 506

yo a las buhardillas subí, **yo a los palacios subí,** 507



Falsificó votos, utilizando nombres de personas ya fallecidas:

los muertos resucité,¹⁴.

Sembró los colegios electorales con las urnas que rompió. No se detuvo jamás por nada. Hizo blanco de lo negro, si así le convenía.

MAT. escritos mis hechos tengo,	DON JUAN y escrito en este papel	522
y está dicho, y lo sostengo	está cuanto consiguió ,	523
aquí y en Valladolid!	y lo que él aquí escribió	524
	mantenido está por él.	525

Don Antonio, estupefacto tras la narración, ni siquiera se atreve dar una explicación completa de su labor, según él, poco grata. Lo que conduce a la supresión de toda la parte correspondiente al discurso de don Luis en esta obra.

Don Mateo, presentándole a su rival el libro, le pide que examine los totales como su original, y don Antonio lee: ochenta cambios de bando político -‘de casaca’¹⁵ nos dice, empleando la expresión familiar que viene a significar lo mismo que ‘cambiar de chaqueta’, o llamar ‘chaqueteros’ a los tráfugas-, dos mil cincuenta motines, etc. Y el competidor sugiere la falta de las crisis parciales para exagerar, aún más, si cabe. Don Mateo se excusa de haber perdido la cuenta.

Ahora llega el turno de don Antonio y saca un papelito, para que el otro lo vea.

ANT. traigo el resumen escrito;	D. LUIS traigo los nombres sentados	639
--	--	-----

Mas don Antonio reconoce su derrota ante su amigo, aunque al mismo tiempo, admite ser de la misma especie que el ganador, utilizando una expresión frecuente para referirse a los políticos de uno u otro bando: ‘los mismos perros’¹⁶ con distintos collares.

El vencedor, al cabo de escuchar la declaración, le reta, de nuevo, demostrando su intención de superarle en todo, e incluso, quitarle la novia, como ocurre en la obra original. Mateo le pregunta si tiene novia, y ante su respuesta afirmativa le dice:

¹⁴ *Op. cit.*, p. 11, y dibujos tomados del *Madrid Cómic* del 18 de mayo de 1901, p. 160.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 11.

¹⁶ *Ibidem*.

Y le amenaza con dejarle

compuesto y sin novia.¹⁷,

como don Juan revelaba a don Luis su intención de quitarle a doña Ana al día siguiente. Sin embargo, el retado paródico no cree que sea capaz y le contesta que si don Mateo logra enloquecerla, será una acción de loa. Por contra, don Luis se mostraba indignado por el atrevimiento de apostar a su propia novia.

Don Mateo tiene plena confianza en poder lograr su propósito, sólo con verla. Don Antonio le facilita la labor, diciéndole el nombre de su novia: doña Inés de Novoa. Tenorio confiesa no conocerla. Igual que su parodiado, llama a su criado que se persona enseguida como en la obra original. Hablan en secreto y Saulo se va precipitadamente. Don Antonio, preguntándose recelosamente en un aparte por el contenido de esa conversación, también reclama a Anastasio. Habla en secreto con su criado y éste se marcha corriendo. Esta secuencia está calcada salvo en el orden, ya que don Luis se adelanta al protagonista en llamar a su sirviente. Mateo y Antonio anuncian, cada uno en un aparte, su intención de engañar a su contrario. El autor hace uso continuo de expresiones populares. En este caso, dos sinónimas como son 'pegársela' y 'dársela con queso'. Esta última debe su origen a la tradición enológica de que hasta un mal vino parece bueno, si se consume acompañado de queso, lo que constituye un sutil método de engañar a alguien para que adquiera dicho vino.

Colmada la paciencia de ambos comendadores, original-paródico, se levantan de la mesa en que han permanecido inmóviles durante la escena, y se enfrentan a los apostantes. El comendador paródico expresa su admiración irónicamente tras oírles, pero inmediatamente pasa a regañarles, aunque sin saber qué decirles, debido a su asombro. Su riña resulta mucho más suave, si la comparamos con la de don Gonzalo quien jura que les daría muerte a palos, si no le temblasen las manos. Don Mateo se enfrenta al comendador, diciendo que jamás le dieron pavor los regaños. El comendador paródico se quita el antifaz, como su original, y le pregunta si lo conoce, tras prepararse en un aparte con un '¡Ahora

¹⁷ *Op. cit.*, p. 12. Típica expresión castellana que indica desposeer a alguien de todo cuanto tiene, pero en este caso resulta ser textual.

verás!¹⁸. El protagonista paródico lo reconoce aturdido, exclamando el nombre de su cargo en un aparte, mientras que don Juan lo hace llamándole por su nombre.

La prometida de don Antonio es la sobrina del comendador, doña Inés de Novoa. En la parodia, la novia del antagonista y la sobrina del comendador son la misma persona, mientras que en la obra original son dos mujeres distintas doña Ana de Pantoja (la novia de don Luis) y doña Inés (la hija de don Gonzalo). La postura de los dos comendadores es la misma en ambas obras.

COM.	¡Qué había de tolerar	D. GONZ.	Porque antes de consentir	736
	que la lleves al altar!		en que se case con vos,	737
	¡Primero monja! (Vase el Comendador.)		el sepulcro, ¡juro a Dios!	738
			por mi mano la he de abrir.	739

Pero la del Comendador original es más rotunda con diferencia, ya que menciona la muerte por segunda vez, aunque con eufemismo al respecto, mientras que en la parodia el sepulcro lo sustituye la clausura. Observamos la reducción del dramatismo. Don Mateo se dice a sí mismo que se hundió, al escuchar al comendador, al contrario que don Juan quien declara a don Gonzalo que le causa risa, y le amenaza con quitarle la hija, si no cede. El comendador se va.

El protagonista paródico indaga acerca del otro enmascarado aún presente, preguntándole su identidad directamente. El padre paródico se quita la máscara voluntariamente, en vez de dejar que le arranque el antifaz su hijo como en la obra original. De esta manera, la situación transcurre con menos violencia que en la obra parodiada.

MAT.	¡Mi padre!	D. JUAN	¡Válgame Cristo, mi padre!	779
------	-------------------	---------	-----------------------------------	-----

Mientras que don Diego reniega de su paternidad, Don Emilio confirma la exclamación de su hijo, aunque algo confuso, porque ha hecho

EMIL.	lo que un padre por un hijo.	D. DIEGO	a que un padre no se baje	246
			por un hijo. Quiero ver	247

El padre paródico empieza a hablar con acento y ademán oratorios sobre el último decurso de su lengua hegemonía. El hijo dice a sus amigos, en un aparte, que les va a soltar un

¹⁸ *Ibíd.*

discurso, y a su padre, que se trae nuevos modismos, porque antes hablaba más llano. Para responder a esta opinión, don Emilio contesta que emplea el castellano sin mezclar con galicismos. El padre condensa, en un verso, que todo se acabó entre los dos, simplificando los versos 780-90 originales de don Diego y le aconseja que viva sin pena ni gloria.

EMIL.	y que te olvide la historia	D. DIEGO	me matas... mas te perdono	790
	y que te perdone Dios!		de Dios en el santo juicio.	791

Da la bendición a su hijo, y éste la recibe inclinándose y con la cabeza descubierta. Se va el padre lentamente.

El hijo, burlándose de su padre, dice irónicamente que le ve que le abandona, reduciendo a un verso los cuatro 792-5 originales de don Juan:

Largo el plazo me ponéis:

[...]¹⁹

MAT.	No pases afán por mí,	D. JUAN	Conque no paséis afán	796
	que como siguió hasta aquí		que como vivió hasta aquí	798
	seguirá siempre Mateo.		vivirá siempre don Juan.	799
	¡Bah! Ha sido bonito el paso		¡Eh! Ya salimos del paso :	800
	si no estorba mis negocios;		y no hay que extrañar la homilia;	801
	estos son un par de... <i>socios</i>		son pláticas de familia,	802
	á los que nunca hice caso.		de las que nunca hice caso.	803

Don Mateo se alegra de ser libre y dice a su opuesto que está preparado para el asunto pendiente entre ellos, como su parodiado le recuerda a don Luis la apuesta por doña Ana y doña Inés. Don Antonio también está dispuesto a seguir como su parodiado, quien reclama la vida como el precio. Los dos rivales paródicos se dirigen hacia la puerta.

8. 4. 1. 7. ESCENA VII

El parodista, en vez de dos rondas de alguaciles que llegan a apresar a cada uno de los competidores, se decide por dos criadas que vienen a buscar a sus señores para

¹⁹ ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993, p. 107.

almorzar. Don Mateo piensa que comer es lo primero y que la apuesta puede esperar un poco. El autor paródico nos ofrece una situación cómica en esta escena correlativa a la del drama, en la que don Juan, hasta cuando se queda preso por la ronda, está pendiente de la apuesta. Esto elimina la tensión dramática que continúa manteniéndose en la obra original. Los dos señores paródicos se van con las criadas respectivas y todos los demás permanecen asombrados.

La aparición de la sirvienta de don Mateo y la de la doméstica de don Antonio están compactadas en una escena, mientras que el autor original divide en dos escenas consecutivas la presencia de las dos rondas de alguaciles.

8. 4. 1. 8. ESCENA VIII

La extensión y los componentes -siendo Alejo y el capitán paródico- de esta escena, coinciden con los de la última escena del primer acto de la obra original que contiene solamente cuatro versos: dos de Avellaneda y dos de Centellas. Cada uno de dichos personajes mantiene su postura firme de apoyar a su candidato favorito:

ALEJO	¡Yo apuesto por don Antonio!	AVELLANEDA	Pues yo apuesto por Mejía.	834
CAP.	¡Yo pongo por don Mateo!	CENTELLAS	Y yo pongo por Tenorio.	835

8. 4. 2. CUADRO SEGUNDO

Se titula este cuadro «EL RAPTO» y corresponde al acto tercero de la primera parte de la obra original que a su vez se titula «PROFANACIÓN». El escenario pasa a ser el gabinete de la directora de un colegio de señoritas en vez de la celda de doña Inés.

8. 4. 2. 1. ESCENA IX

La directora del colegio es informada por Eduvigis -una ayudante o una colegiala con misiones de ayudante, presumiblemente- del fin de la cena de las colegialas y de la mejora de salud de doña Inés. Esto entronca con el momento en que la abadesa anuncia a doña Inés que las novicias ya están durmiendo en la primera escena del acto tercero. Eduvigis le comunica también que Úrsula, la doncella de Inés, desea verla, y la directora la recibe.

8. 4. 2. 2. ESCENA X

Úrsula viene a ver a doña Inés. La directora le explica que está enferma por tantas emociones. La doncella le alivia diciendo que la racha se pasará, y la directora intenta sonsacarle el motivo de sus desgracias. Úrsula le responde sin tapujos que se trata de ‘cosas de novios’²⁰. Este personaje es la encarnación paródica de Brígida, conservando su picardía.

La directora invoca el nombre de Jesús, santiguándose, y atribuye la razón del susto a la falta de costumbre de oír cosas semejantes. Úrsula le explica: un chico le hizo a doña Inés ‘mil trastadas’²¹ y un día ella le dejó plantado, harta de malos hechos y sólo buenas palabras. La directora se compadece del muchacho y Úrsula se opone a la directora, diciendo su opinión feminista de que por mucho que hagan las mujeres a los hombres, no deben tenerles lástima. La directora parece estar de acuerdo momentáneamente, pero enseguida se da cuenta de lo que está diciendo y pide a Dios que le valga.

La historia continúa: su señorita, desconsolada, buscó un lenitivo a su pena y encontró enseguida otro novio, don Antonio. La directora interrumpe la historia, mostrando su envidia al decir ‘qué suerte’²². La rectora no posee la autoridad que tiene la abadesa del drama y charla de tú a tú con la Brígida paródica, rebajando así la categoría dramática de su parodiada a un nivel cómico. Pero resulta que otro, don Mateo, ha prometido a su novio

²⁰ *Don Mateo Tenorio*, ed. cit., p. 15.

²¹ *Op. cit.*, p. 16.

²² *Ibidem*.

quitársela, y por eso el tío la tiene encerrada en el colegio. Sin embargo, don Mateo piensa robarla de allí. La directora admite que le ha encargado su vigilancia. A Úrsula le parece muy simpático el nuevo pretendiente de su señorita y trae una carta de parte suya para la novia. La directora se apodera de la carta, se pone las gafas y la lee:

DIREC.	«Doña Inés de mis entrañas.»	D. ^a INÉS	«Doña Inés del alma mía.»	1644
		D. GONZ.	«Doña Inés del alma mía..»	1896
	¡Vaya un modo de empezar!	BRÍGIDA	¡Virgen Santa, qué principio!	1645



Doña Inés del alma mía.
 ---Gracias que te vuelvo á
 ver.
 ---En **El Trust**, el otro
 día,
 me he comprado este
 alfiler.
Puerta del Sol, 11 y 12, y
Carmen, 1

²³ La lectura de la carta paródica se realiza a través de la directora del colegio, donde está internada doña Inés y ni siquiera llega a las manos de

ésta. Y es también, por tanto, la directora quien se emociona por el encabezamiento. En la obra original la lee directamente la destinataria, la que se fascina es su aya al escuchar, y su padre la lee por segunda vez.

El remitente escribe que se siente vacío por la nostalgia del amor de doña Inés. La directora se pregunta si es verdad el contenido de la carta y Úrsula se pone parte del nuevo novio. El final de la epístola demuestra ser una carta paródica de la de don Juan Tenorio:

DIREC.	dispón, que á todo se atreve	D. ^a INÉS	manda, que a todo se atreve	1730
	« porque le quieras,- Mateo. »		por tu hermosura don Juan. »	1731

La directora tira al suelo la carta de don Mateo por considerarla peligrosa como un cartucho de dinamita!²⁴

²³ «Frasas del Tenorio», por Almoguera, *Madrid Cómic*, 29 de octubre de 1910, p. 9

²⁴ *Apud* GUARDIA, p. 17.

8. 4. 2. 3. ESCENA XI

Doña Luz se presenta con traje de colegiala y notifica a la directora que doña Inés la reclama. Su doncella le pide a la directora que le diga que irá enseguida a acompañarla. Acude la directora a petición de su alumna.

8. 4. 2. 4. ESCENA XII

Úrsula retiene con misterio a doña Luz quien se disponía a seguir a la directora, porque quiere decirle ‘cuatro palabras’²⁵. Úrsula la entretiene piroleándola. Doña Luz entra en la conversación narrándole sus ocupaciones. La sirvienta de doña Inés la va conduciendo a un terreno cercano al de la protesta, al decirle que ella no sería capaz de aguantar esa vida. Luz confiesa, bajando la voz y cambiando de tono, que se va cansando ya de todo eso. Este pasaje nos trae a la memoria el de la obra original en los versos 1524-7 en los que doña Inés soliloquia sus pensamientos distraídos. Úrsula sigue acaramelando a la estudiante, diciéndole que está muy guapa con el traje que lleva, y continúa diciéndole que no le aventaja ninguna. En un aparte, por si el espectador o el lector no lo tuviera aún claro, nos revela que todo forma parte de una jugarreta. Por fin pregunta a la alumna si quiere casarse, ésta se sorprende y le llama embustera cariñosamente. Según Úrsula, un galán suspira por doña Luz y espera con ansia su señal. Las palabras de la doncella la asustan. Entre tanto, se oye el toque de ánimas, como cuando acaba de leer la carta doña Inés en *Don Juan Tenorio*.

URS. ¿Oís? ¡Las ánimas! BRÍGIDA ¿Oís, doña Inés, tocar? 1753

D.^a INÉS **las ánimas** oigo dar. 1755

Úrsula se dirige a la derecha y desde allí empieza a hacer señas y gestos, la otra, asustada, le pregunta qué está haciendo y ella le contesta,

Facilitarle la entrada.²⁶

Como acabamos de ver, las muecas de Úrsula son un tanto ridículas, pero apropiadas para su personaje.

²⁵ *Op. cit.*, p. 18.

²⁶ *Op. cit.*, p. 19.

8. 4. 2. 5. ESCENA XIII

Aparece don Mateo por la derecha.

LUZ	¿Qué miro?... ¿Alguna visión?... o es una fascinación...?	D. ^a INÉS	¿Es realidad lo que miro o es una fascinación...?	1774 1775
-----	---	----------------------	--	--------------

Don Mateo corre hacia doña Luz creyendo que es doña Inés por el solo hecho de encontrarse con Úrsula al no haberla visto nunca, le rodea la cintura llamándola Inés. Esta situación es un énfasis paródico de la suposición de que don Juan tampoco conocía a doña Inés.²⁷ Aunque en este caso, el equívoco haya sido urdido para engañar a don Mateo, ya que durante toda la escena anterior Úrsula ha estado preparando a Luz para el encuentro, sustituyendo el efecto que la carta producía a doña Inés en la obra parodiada. Sobre todo, por indicar a don Mateo, mediante señas, que ya puede entrar.

Se desmaya doña Luz invocando a Jesús y don Mateo la sostiene exactamente como su parodiado a la doña Inés real. Úrsula hace un comentario de que le ha dado el accidente a doña Luz de la fuerte emoción, al estilo de Brígida quien explica el desmayo de doña Inés, diciendo que la repentina entrada de don Juan y el miedo la ha trastornado. Don Mateo también plantea llevársela así sin más como don Juan, quien incluso piensa haber ahorrado tiempo con el desvanecimiento de la novicia.

MAT. Me **la** llevo **así** BRIGIDA ¡Oh! ¿Vais a sacarla **así**? 1789

La doncella de doña Inés de Novoa se escandaliza y le disuade al atrevido en balde. Don Mateo razona ante Úrsula que ése es el motivo de su venida, como don Juan hace entender a Brígida la razón de su violación al claustro. Entre tanto, Úrsula intenta sugerir algo al intruso.

¡Cuando mi señor se entere!...²⁸

²⁷ Jean-Louis Picoche, en su edición de *Don Juan Tenorio. El Capitán Montoya*, glosa que el hecho de preguntar don Juan a Brígida si está hermosa doña Inés es un signo evidente de que no la conocía. Pero esa pregunta por si sola no es determinante, ya que esa frase con el verbo ‘estar’ se puede interpretar como que no la ha visto recientemente. Sí sería determinante, si hubiera preguntado “¿es hermosa?”. Sin embargo, es probable que no la conociera no por la explicación que da el estudioso, sino por el conjunto de la descripción de la aya sobre la vida conventual de la novicia, muy estricta en cuanto al trato con el exterior y la curiosidad de Tenorio en la misma escena novena del acto segundo de la parte primera. Por otra parte, el verso por él citado como el 447 es incorrecto, ya que debiera referirse al 1282. (ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio. El Capitán Montoya*, edición de Jean-Louis Picoche, Taurus, Madrid, 1992, p. 239, nota al pie del verso 1616).

²⁸ *Don Mateo Tenorio*, ed. cit., p. 19.

El autor nos deja en la duda de si el error de don Mateo obedece a un plan preconcebido o a una casualidad. No salimos de la ambigüedad de si se trata de una frase de burla hacia don Mateo, o es un intento frustrado, por las prisas, de revelar la identidad equivocada de la chica raptada, o incluso puede estarse refiriendo a su señor el comendador.

Pero el político le para los pies, diciendo que ya han hablado suficiente, y con ello nos anula la posibilidad de enterarnos de qué asunto iba a contarle la criada. Y le ordena marchar delante, al contrario que don Juan quien manda a Brígida seguirle. Coge en brazos a doña Luz y se va por la derecha, siguiendo a Úrsula que va santiguándose atemorizada.

8. 4. 2. 6. ESCENA XIV

La directora llama a doña Luz, preocupada al no hallar en su cuarto a doña Inés, como la abadesa en la escena quinta del acto tercero de la primera parte. Mientras tanto, Eduvigis pasa al comendador con la regenta y se marcha. La directora se sorprende por ignorar aún quién es el visitante, mientras que en la obra original la abadesa se extraña de lo avanzado de la hora para una visita (escena séptima del acto citado). Las escenas sexta y séptima originales donde se narraba el aviso de la llegada del Comendador y el soliloquio de la abadesa se reducen a un verso de Eduvigis y otro de la directora.

Los dos comendadores se apresuran a desvelar el misterio de su visita:

CO. (Agitado.) **Dispensadme si os molesto.** D. G **Perdonad**, madre abadesa, 1834

DI. **¿Qué ocurre?** **que en hora tal os moleste;** 1835

El comendador paródico, impaciente, reclama a su sobrina enseguida, mientras que don Gonzalo, enterado de que está sobornada Brígida por don Juan, viene por la dueña de su hija y le pide a la abadesa, por su parte, abreviar la profesión de doña Inés.

CO. **Entregadme á doña Inés.** D. GONZ. abreviemos; **entregadme** 1875

a esa dueña, y perdonadme 1876

DIR. **Estad tranquilo, vigilo** ABADESA segura **está**, don Gonzalo. 1873

mientras aquí la tengáis que **mientras** Inés esté **aquí**, 1872

Pero ambos comendadores distan mucho de estar tranquilos:

COM. ¡Me preocupa **ese** Tenorio, D. GONZ. No sabéis quién **es** don Juan. 1869

El tío de doña Inés tiene un mal presentimiento y el padre tiembla. La premonición no se ha equivocado: los dos recogen la carta del suelo.

COM. ¡**Un papel** tirado veo!... D. GONZ. **Un papel...** me lo decía 1894

El comendador paródico dice conocer bien las mañas del seductor y lee con acento colérico:

COM. «¡**Doña Inés de mis** entrañas!...» D. GONZ. «**Doña Inés del alma mía...**» 1896

¡**Y la firma de** Mateo! **Y la firma de** don Juan. 1897

El tío grita que han querido asesinarle, estrujando y tirando al suelo la epístola. La directora intenta calmarle, diciendo que no es para tanto. El comendador la insulta empleando el mismo vocabulario de su parodiado:

COM. (Furioso.) ¡**Imbécil!** D. GONZ. ¡**Imbécil!** tras de mi honor, 1908

A pesar de la ofensa, la directora protesta con dulzura. Sigue, con esto el autor, insistiendo en la ambivalencia subconsciente de la directora.

8. 4. 2. 7. ESCENA XV

Eduvigis aparece contándoles que no se puede ver por donde van, a diferencia de la tornera de la obra original que ha visto saltar a un hombre por las tapias. El comendador de esta obra cómica va a salir tras los protagonistas paródicos a escape, como don Gonzalo, tras su honor, pero se detiene un momento para decir:

¡Cualquiera les echa un galgo!²⁹

y que sólo Dios sabe dónde estarán. Se va precipitadamente por el fondo y tropieza con Eduvigis. Ésta y la directora se muestran aturdidas.

La obra se torna, aún más, sin sentido si cabe, porque no es su sobrina la que ha sido raptada por don Mateo, sino Luz. Pero nadie ha sido capaz de informar de ello al comendador, aunque de hecho cuando él preguntó por Inés, la directora le informó de que estaba segura, lo cual es cierto, y sólo fue la carta encontrada en el suelo lo que le convenció

²⁹ *Op. cit.*, p. 20.

de lo contrario. En este punto la obra, para causar hilaridad, se basa más en el juego de los equívocos que en los juegos lingüísticos, como suele ser típico en los Juguetes Cómicos.

8. 4. 3. CUADRO TERCERO: COMPLICACIONES

El contenido de este cuadro equivale al del acto cuarto de la primera parte de la obra original. Por lo tanto, su escenario coincide, en algunos detalles, con el del acto citado de la obra parodiada: una sala en la casa de don Mateo Tenorio con el balcón en el fondo, igual que en la quinta de don Juan. En el centro, se coloca un diván para la «escena del sofá».

8. 4. 3. 1. ESCENA XVI

El parodista empieza su cuadro directamente presentándonos a don Mateo, doña Luz y Úrsula; el autor original inició su acto correspondiente con la previa conversación entre Brígida y Ciutti en la escena primera, seguida del diálogo entre doña Inés y su nodriza a solas en la segunda.

El protagonista coloca a su secuestrada, en el diván, tratando a imitar al Tenorio original. Úrsula percibe que doña Luz vuelve de su desmayo, y suspira:

URS.	¡Qué noche!	BRÍGIDA	¡Qué noche, válgame Dios!	1910
	Doña Luz se despierta y pregunta con voz débil,			
LUZ	¿Dónde estoy?	D. ^a INÉS	¿dónde estamos? ¿Este cuarto	2011
MAT.	En tu aposento		haya visto este aposento	2006
LUZ	Lo desconozco... ¿Qué raro?		No recuerdo que jamás	2005
Doña Luz trata de levantarse y Úrsula, preguntándole si la ha llamado, dice en un aparte que recuerda a Brígida, que está delirando 'la pobre' ³⁰ . Al ver a don Mateo, se asusta y éste la tranquiliza y le dice que está esclavo de sus miradas y pendiente de sus labios.				

Se termina esta escena con un aparte de Úrsula que tiene como objeto preparar la famosa «escena del sofá» dejándoles a solas, mientras que Brígida permanece en todo

³⁰ *Op. cit.*, p. 21.

momento en el escenario, hasta que don Juan le pide que acompañe a doña Inés al otro aposento, al aparecer un embozado en una barca bajo el balcón.

8. 4. 3. 2. ESCENA XVII

Don Mateo, con acento apasionado, resume en unos versos, de un modo mucho más prosaico, la declaración de amor de su parodiado a doña Inés:

MAT. **¿No** sabes, prenda querida, D. JUAN ¡Ah! **¿No** es cierto, ángel de amor, 2170
[...]

que **has de llegar** á querer**me**? y o **habrá de darme** tu amor, 2282

La receptora de este mensaje de amor no reacciona de la misma manera que su parodiada, correspondiendo a su amor, sino que se para a meditar, en un aparte, lo que debe responder, aduciendo que los extremos de don Mateo le llenan de confusión. Por fin se decide a considerar el tema más adelante, pensando que aún no es la ocasión.

8. 4. 3. 3. ESCENA XVIII

Esta escena es una mezcla del principio de la escena cuarta del acto cuarto y del final de su escena anterior.

SAULO ¡Señor!... ¡Señora!... CIUTTI Señor.

MAT. ¿Quién va? D. JUAN ¿Qué sucede, 2296

Ciutti?

SAULO ¡Qué[sic] se acerca **un embozado**! CIUTTI Ahí está **un embozado** 2297

El criado de don Mateo se va inmediatamente tras el aviso, mientras que Ciutti se queda un rato más para contestar unas preguntas de su señor. Al marcharse Saulo, doña Luz se preocupa por su imagen al quedarse a solas con el dueño de la casa. Don Mateo lo soluciona pidiéndola que pase a otro cuarto, como don Juan, aunque éste lo hace antes de que entre su paje anunciando la llegada de don Luis.

8. 4. 3. 4. ESCENA XIX

Angel de la Guardia suprime la meditación de don Juan antes de recibir a su visitante y la parte de saludos después de recibirlo, e introduce directamente a don Antonio embozado y amenazador:

ANT. Ahorremos conversación; D. LUIS y el tiempo no malgastemos, 2325

vengo dispuesto á mataros. Vengo a mataros, don Juan. 2322

El protagonista paródico, ante todo, le exige a Mejía que baje la voz. Tras hacerle caso don Antonio, le requiere a Tenorio una explicación por intentar suplantarle siendo su amigo. Pero según la versión de don Mateo, la amistad es una cosa y el negocio, otra. Don Antonio le dice que todo le separa de Inés, y que ella no se fía de él, porque la han prevenido ya de su indolencia y lo poco recomendable que es la gente que le sigue. Don Mateo contraataca diciendo que la gente que le sigue es la misma que la suya y no parece dispuesto a rendirse, aunque venga el mismísimo Lucifer a deshacerle el proyecto.

Esta escena puede interpretarse en clave de la lucha de dos líderes corruptos por España, representada en Inés. Ante la opinión pública son enemigos, pero en privado se llaman amigos. Antonio se queja del intento de Mateo de suplantarle robándole el país. No cree que pueda engañar al pueblo, pues ya está prevenido y no cae bien por indolente, porque no da soluciones a los problemas del país, aplaza las cuestiones y la gente que le sigue no es buena gente. Mateo le responde que '*inter nos*'³¹ se trata del mismo tipo de gente. En cualquier caso, el objetivo de su lucha se encuentra fuera del alcance de ambos, debido al engaño, sufrido por don Mateo y desconocido por todos salvo Úrsula.

³¹ *Op. cit.*, p. 23.

8. 4. 3. 5. ESCENA XX

Saulo anuncia al comendador con un único verso y se va, no como su parodiado quien sugiere a don Juan que salve su vida, porque viene con gente armada, y se preocupa por su amo cuando éste le manda dejar pasar al Comendador, aunque sólo a él.

SAULO ¡Que viene **el Comendador!** CIUTTI **El Comendador,** 2396

Don Mateo, abatido, se queja en un aparte de que estén todos contra él.

ANT. ¡**Que** hay que **arreglar** nuestro **asunto!** D. J. por **vengaros, que este asunto** 2428

MAT. Luego soy con **vos al punto;** que **nos batimos al punto.** 2431

en tanto, pasad aquí. de diablos! **Entrad aquí,** 2433

8. 4. 3. 6. ESCENA XXI

COM. **¿Dónde está?** ¡Al fin te he cogido! D. GONZ. **¿Adónde está** ese traidor? 2445

El comendador paródico le grita al supuesto ladrón de su sobrina que pagará su mala acción con la muerte. El acusado se arrodilla como su originario y le pide perdón. Pero el tío de doña Inés no le cree, porque conoce su vida. Don Mateo resume en una oración las súplicas de don Juan en la escena novena del último acto de la parte primera: si consiente su boda con doña Inés, será bueno. El Comendador rechaza tajantemente la petición del pretendiente, similarmente a su parodiado:

COM. **¡Jamás!** D. GONZ. **¡Nunca, nunca!** ¿Tú su esposo? 2544

El humillado paródico le interpela si su desaprobación es temporal, pero el comendador le replica que están verdes lo que es ahora. Ante este rechazo, don Mateo copia uno de los versos más conocidos de *Don Juan Tenorio*:

MAT. «**¡Comendador, que me pierdes...**» D. JUAN **¡Comendador, que me pierdes!** 2556

Pero en ningún caso convencen los protagonistas a los comendadores.

COM. **Pondré á** tus desmanes **tasa;** D. JUAN **Poned a tasa** 3588

El comendador paródico no se aviene a nada con don Mateo y le llama con el mismo vocablo que una vez le designa a don Juan don Gonzalo:

COM. **miserable!** D. GONZ. **Miserable,** 2476

MAT. **¡Me contengo...** D. JUAN o **tenerme** no sabré 2491

La única razón que expone don Mateo para soportar este insulto es encontrarse los dos en su casa, mientras que su parodiado lo hace, exclusivamente por el amor hacia su hija, aunque ambos protagonistas pierden los estribos más adelante.

8. 4. 3. 7. ESCENA XXII

Don Antonio se ríe de don Mateo, como su parodiado don Luis quien suelta una carcajada de burla por don Juan.

ANT. ¡No **me** queda más que **ver!** D. LUIS Ya **he visto** bastante, 2568

¿Y sois vos el que **hace** alarde cuál uso puedes **hacer** 2570

de valor? **de tu valor** arrogante; 2571

El comendador ayuda a don Antonio, opinando que don Mateo es un cobarde. Éste, esta vez, altera el verso 2556 del drama en un aparte:

MAT. (¡Estos **me** van á **perder!**) D. JUAN ¡Comendador, que **me pierdes!** 2556

Don Mateo se enardece, con exaltación, por lo que le han dicho, y se dirige al comendador como su original:

MAT. ¡Vaya, en el **juicio** final D. JUAN cuando Dios me llame a **juicio** 2606

sabrás **responder por mí!** tú **responderás por mí.** 2607

En lugar del pistoletazo que da don Juan al padre de su único amor, don Mateo le echa al tío de doña Inés las manos al cuello, tratando de ahogarle. El comendador lanza un gemido ronco y cae desplomado al suelo, aparentemente muerto, pero mientras transcurre el resto de la escena, se levanta cautelosamente y se va corriendo del escenario.

Al testigo del estrangulamiento del comendador le advierte que seguirá pronto al comendador al que se refiere como fantasmón. Le tira por el balcón, en lugar de reñir cara a cara y dar una estocada como su parodiado.

y he de seguir en mis trece!

¡Pobrecitos! ¡Me parece

que los he inutilizado!³²

Y desaparece lentamente de la escena. Ambos ataques a sus burladores se desarrollan de modo muy cómico, por lo que no deja de ser una sátira palmaria a la agresión de don Juan al Comendador provocando su muerte de un pistoletazo, interpretada por algunos críticos como una cobardía indigna del protagonista dramático, como ya hemos observado detalladamente a la hora de estudiar *Juanito Tenorio*.³³

8. 4. 4. CUADRO CUARTO: EL BANQUETE

Como el parodista aclara en el título, se trata del cuadro paródico del acto segundo de la última parte de la obra original, posponiendo su primer acto hasta al cuadro siguiente, al cambiar el orden de los dos primeros de la parte citada. El tablado se transforma en el comedor de la casa de don Mateo acorde con el título. Se ven dos puertas a la derecha e izquierda, copiadas del drama para el juego escénico del cuadro, y otra en el bastidor, que cierra la decoración por la izquierda. También se copia la ventana de la derecha. En el centro está la mesa servida con su mantel decorado de guirnaldas, igual que en la obra original.

8. 4. 4. 1. ESCENA XXIII

Mientras que don Juan abre la primera escena del acto correspondiente contando su historia a sus dos amigos, en la parodia son don Alejo Nidal y el capitán Araña, los que aparecen dialogando en ausencia del anfitrión. Nidal pregunta al capitán a qué viene este convite. Araña, tras responderle que su amigo es un hombre fino y obsequioso, le propone tomar un pepinillo, mientras llega el dueño, utilizando la frase figurada y familiar:

³² *Op. cit.*, p. 25.

³³ Nota al final 51 y 52 del capítulo respectivo.

para hacer boca.³⁴

Don Alejo lo acepta, y el capitán se asombra de los preparativos y va por una aceituna.

Entre tanto, se presenta don Mateo, y los dos invitados le reciben con los brazos abiertos. El propietario se disculpa de que haya tardado por un ‘asuntillo’³⁵ que por fortuna pudo terminar, y les lleva a la mesa. Los tres se sientan a la mesa y Saulo les sirve.

MAT. Saulo, que no falte **vino**. D. JUAN Pon **vino** al Comendador. 3282

Tras hablar de algunos secretos, el capitán pregunta al hospedador por el comendador, y el anfitrión le cuenta que le ha quitado del medio, porque le estorbaba. En ese instante, se oye un fuerte aldabonazo que se supone dado en la puerta que da a la calle, al hilo de la obra parodiada. Todos se sorprenden. Araña descubre su miedo, en un aparte, en forma de ‘escalofrío’. Don Alejo siente curiosidad. El criado se asoma a la ventana:

SAULO No **se ve á nadie**. CIUTTI **A nadie se ve**. 3315

MAT. **Algún** gracioso. CENTE. **Algún** chusco. 3317

Lllaman más cerca y recio avanzando los hechos como en la obra original. El capitán y Nidal están asustados. Vuelven a llamar más cerca todavía. Saulo, tambaleándose de miedo, afirma que ha sonado en el pasillo, como cuando Ciutti decía que en la antesala. El capitán paródico se apresura a echar el cerrojo de la puerta, y Tenorio les calma y pide a su criado que sirva los sorbetes, levantándose y asegurando el cerrojo. Pero el capitán y don Alejo no están muy convencidos de poder tomar un sorbete, ya que están tiritando. Mientras, repite la llamada fuerte en la puerta derecha y todos exteriorizan movimientos de temor.

No está justificado cuál puede ser el motivo de tal terror, pues a diferencia de en la obra parodiada, aquí don Mateo no ha invitado a la cena a fantasma alguno y además, se nos mostró al comendador levantándose tras el ahogamiento. De hecho, no ha habido aún ninguna escena del cementerio. Así pues, es tan sólo la conexión con la obra parodiada la que sugiere algún motivo para tal pánico.

MAT. ¡**Adelante**, caballeros! (Con voz temblona.) D. JUAN ¡**Señores!** ¿A qué llamar? 3397

por la pared; **adelante**. 3399

³⁴ *Don Mateo Tenorio*, ed. cit., p. 26.

³⁵ *Ibíd.*

En ambas obras, las estatuas de los dos comendadores pasan por la puerta, sin abrirla y sin hacer ruido. Esta escena es de todo punto absurda, si nos situamos meramente en el contexto de la obra, y sólo tiene algún sentido en conjunción con la obra parodiada.

8. 4. 4. 2. ESCENA XXIV

Al entrar la estatua del comendador, todos excepto don Mateo quedan desvanecidos, lo mismo que sus parodiados. Saulo también incorpora a la lista de los desmayados, al no haberse ausentado como lo hizo su parodiado a por más manjar. La escultura rebaja la tensión, aludiendo al apetito que parece haber en la sala, y el patrón, disimulando el terror que tiene, le ofrece una copa de vino y dice que llega a tiempo. Pero la rechaza sutilmente, excusando que le tienen prohibido tomarlo entre comidas. Don Mateo murmura, en un aparte, que a él le caerá muy bien la copa para recobrar bríos. Después de ingerir la bebida, intenta un disimulo más, preguntándole si va a un baile de trajes:

E. DEL C.	Vengo á anunciar tu destino.	ESTA.	Y heme que vengo en su nombre	3436
			a enseñarte la verdad;	3437

El Tenorio paródico se alegra, creyendo que se trata de su esperado nuevo puesto, por la anfibología de ‘destino’, y pretende abrazarle. Pero la estatua, llamándole impío, le avisa que está condenado a muerte, como notifica su parodiado a don Juan su inminente perecimiento. Don Mateo se burla con ironía de la ‘noticia’, argumentando que ése es el sino de todos desde el nacimiento, y continúa mofándose de la alusión de la estatua al final del ‘hilo’ de su existencia, indicando que aún le queda suficiente ovillo.

E. DEL C.	¿Irás á verme mañana?	ESTATUA	¿Irás, don Juan?	3456
-----------	------------------------------	---------	-------------------------	------

Mientras que don Juan le responde afirmativamente sin pensárselo dos veces, don Mateo le objeta ignorar su domicilio. La estatua le entrega una tarjeta con la dirección de su cementerio. Don Mateo le pregunta si está vivo o difunto. El habitante del cementerio rechaza la broma y le revela que allí tiene también el protagonista su nueva casa y, tras despedirse, desaparece sumiéndose por la pared exactamente igual que la estatua de don Gonzalo.

8. 4. 4. 3. ESCENA XXV

Don Mateo medita sobre lo que acaba de pasar como don Juan, y como su amada tras su irrupción en su aposento, o también como su parodiado después de presenciar la aparición fantasmagórica de la estatua:

MAT. ¿ Es ficción lo que ha pasado?	D. JUAN ¡Imposible! Ilusión es.	3471
¿ Es realidad lo que he visto?	D. ^a INÉS ¿ Es realidad lo que miro	1774
	D. JUAN ¡ Es realidad o deliro!	3402

Mientras tanto, se transparenta en el bastidor la sombra de doña Luz, exhortando a Mateo a que abra los ojos, mientras que don Juan se acuerda de lo que ha dicho la sombra de doña Inés en su primera aparición (P II, A I, E IV). De nuevo el autor nos sorprende al no haber hecho antes referencia alguna al fallecimiento de doña Luz. Sin embargo, Mateo no manifiesta ninguna sorpresa.

MAT. ¿Estoy despierto ó dormido?	D. JUAN pues no la veo, sueño es.	3491
----------------------------------	-----------------------------------	------

La sombra de doña Luz le responde que más le vale '*estar duermes*'³⁶ y el Tenorio paródico bromea para sí en un aparte que ésta le habla en 'vizcaino'. La sombra, como la de doña Inés que se ha presentado transparentándose en la pared como respuesta a la duda de don Juan, le aconseja que no considere enemigo al comendador, porque siempre será el árbitro de su destino. Y le da esperanzas de que quizás algún día pueda darle su cariño, con tal de que se arrepienta de todos sus extravíos.

8. 4. 4. 4. ESCENA XXVI

Don Mateo reflexiona si será verdad cuanto ha escuchado de la que él identifica como doña Inés. Pero enseguida, sospecha de los dos amigos como hace don Juan:

MAT. ¡ O éstos me habrán engañado!	D. JUAN por estos dos preparado,	3517
Ahora veremos. ¡ Alzad !	Ya basta: alzaos de ahí.	3523

³⁶ *Op. cit.*, p. 29.

Moviendo a sus amigos, que se levantan trabajosamente, les pregunta si saben que va a cambiar su situación dentro de poco. Sus oyentes creen, como ya le sucedió a Mateo en su conversación con la estatua, que se refiere a su posición política. Don Alejo no cree ese ‘notición’³⁷ y opina que don Mateo desvaría. El capitán apoya la opinión de Alejo:

ALEJO	¡ Desatino!	CENT.	semejante desatino	3566
CAP.	(Debe ser, sin duda, el vino		Vos habéis compuesto el vino ,	3565
	que le tiene trastornado.)			

La argumentación del capitán original es que don Juan puso un somnífero en el vino de los invitados para dormirles y luego para poder presumir de que ha asistido el Comendador a su cena. Pero el parodista cambia el hilo argumental de la discusión para poder introducir el elemento cómico. Tenorio, que ha escuchado el aparte, se ofende:

¿Con que el vino? Eso es faltar.
¡Ah! ¿Creeis[sic] que no os he oido[sic]?³⁸

Y sigue protestando por su descortesía y atrevimiento.

Araña, con resignación, transcribe uno de los versos más copiados en las parodias dramáticas de *Don Juan Tenorio* (*Juanito Tenorio*, *La herencia de Tenorio*):

CAP.	« Si es broma puede pasar... »	CENT.	Si es broma puede pasar;	3576
	mas la llevais[sic] al exceso.		mas a ese extremo llevada,	3577

Aquí es Mateo el que contraataca y provoca la ira del capitán recordándole el porqué de su apelativo: por incumplir su promesa. El capitán exaltado saca la espada. Interviene Saulo, diciendo que es muy audaz. Nidal, viendo que Tenorio también saca la espada, procura calmarle:

Tengamos la fiesta en paz.³⁹

Don Alejo no se porta como su parodiado don Rafael que apoyaba al capitán.

CAP.	¡Uno sobra de los dos!	AVELL.	Decís bien... mas somos dos.	3592
MAT.	¡Salgamos y hable el acero!	D. JUAN	vuestra furia y vamos fuera,	3589

El capitán y don Mateo se dirigen a la puerta. Tenorio, sonriendo amistosamente con exagerada finura, invita al capitán para que pase delante. Araña ridículamente le imita. Tras varias repeticiones protocolarias, salen al mismo tiempo tropezando en la puerta. Esta

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Op. cit.*, p. 30.

³⁹ *Ibíd.*

situación cómica que se introduce subrayándose con una sonrisa irónica y una hiperbólica etiqueta para rematar este cuadro, pasa por la imitación burlesca de su enemigo en el duelo, culminándose por fin con un absurdo y bufonesco tropiezo. Don Alejo y el criado les siguen.

8. 4. 5. CUADRO QUINTO: EL CEMENTERIO

Para dar tiempo a la mutación, se baja un telón de selva con un cartel burlesco que dice, con ironía y dilogía, en letras grandes y bien legibles:

COMO ESTO ES PESADO Y SERIO
Y HAY TELA PARA UN RATITO,
SUBIREMOS DESPACITO
LA CUESTA DEL CEMENTERIO.⁴⁰

La decoración del cementerio está prácticamente copiada de la obra original, excepto el pequeño detalle de la postura de las dos estatuas (de don Antonio Mejía y del comendador) que están de pie y no de rodillas sobre sus sepulcros en cada lado, dejando en el centro la estatua de doña Luz, de pie, sobre su sepultura.

8. 4. 5. 1. ESCENA XXVII

El escultor es el único personaje de esta escena como lo era en la primera de la parte segunda del drama. Le parece que el trabajo está realizado satisfactoriamente como a su parodiado, y continúa su monólogo exclamando, todo orgulloso, que dirán que no hay artistas; él lo ha hecho ‘solito’⁴¹. Es una clara sátira del soliloquio del escultor original.

ESC. que en esto no han puesto manos	¡Ah! Mármoles que mis manos	2656
ni albañiles ni arquitectos.		
¡Oh figuras que debeis[sic]		
vuestra forma á mis desvelos,	pulieron con tanto afán,	2657
«mañana os contemplarán»	mañana os contemplarán	2658
pasmados los madrileños!	los absortos sevillanos;	2659

⁴⁰ *Íd.*

⁴¹ *Op. cit.*, p. 31.

8. 4. 5. 2. ESCENA XXVIII

Don Mateo advierte en un aparte que hay alguien hablando solo, mientras que en la obra original, el escultor se da cuenta de que llega alguien, al final de la escena anterior y al principio de la escena correspondiente (P II, A I, E II), y llama al caballero que resulta ser don Juan. El escultor paródico le pregunta al visitante en qué puede complacerle y don Mateo le replica, simple y llano, si puede ver esas tumbas. El escultor se dispone a ser su cicerone.

MAT.	¿Estáis aquí de portero?	D. JUAN	¿Y vos sois quizás,	2734
ESC.	(Ofendido.)		el conserje?	
	Soy el escultor.	ESCUL.	El escultor	2735

Don Mateo se disculpa de haberle ofendido. Y le formula una pregunta con la que da pie a los cuatro versos que parodian conjuntamente al verso 2758, examinando las sepulturas y los pedestales de los monumentos esculturales:

MAT.	¿Esto será rico mármol?	ESC.	Esta es mármol de Carrara.	2758
ESC.	No, señor, es rico yeso.			
MAT.	Pues parece de Carrara.			
ESC.	Es del puente de Viveros.			

El material utilizado por el escultor en la parodia es otra muestra de la degradación empleada por el parodista. Se amplía el verso del escultor original también para acentuar su ridiculización, así como aumentar el efecto cómico logrado por su relación con la obra original.

MAT.	Tomad.	D. JUAN	Tomad.	
ESC.	¿Qué me dais, señor?	ESCULT.	¿Qué me dais aquí?	2868
MAT.	Podéis estar satisfecho		puede, a mi ver, con sosiego	2642
	de esta obra.		reposar muy satisfecha.	2643

En la parodia, la satisfacción es para el escultor por su labor, mientras que en el drama, se designa para el alma de don Diego Tenorio por haber finalizado su deseo póstumo.

Don Juan le obsequia al escultor para que se acuerde de él y don Mateo le otorga una moneda la que guardará el escultor diciendo incrédulo, en un aparte, que es una peseta.

MAT. **Dejadme sólo[sic].** D. JUAN **Dejad** a don Juan Tenorio 2885

El escultor paródico le objeta sucintamente que no debe, pero don Mateo insiste:

MAT. tengo que hablar con mis muertos.	D. J. velar el lecho mortuorio	2886
ESC. (¡Será algún espiritista!)	en que duermen sus abuelos.	2887
MAT. Salid pronto, ó ¡vive el cielo	y marchaos desde ahora.	2879
	¡Viven los cielos!	2884
	Y si no me satisfaces,	2889
que os contáis con los difuntos!	compañía juro que haces	2890
	a tus estatuas desde hoy.	2891

Como acabamos de observar, el final de esta escena también está reducido en líneas generales, salvo el comentario gracioso en un aparte del escultor, como la mayor parte de esta obra cómica respecto al drama. Los dos escultores cierran su escena con un aparte -el paródico, haciendo un manifiesto conciso sobre el mal genio del protagonista; el original, expresando su intención de salvar el pellejo de las manos de don Juan- antes de irse.

8. 4. 5. 3. ESCENA ÚLTIMA

La escenografía de la segunda parte de la obra original se conserva hasta el final, salvo por la ausencia de las estatuas de doña Inés y de don Gonzalo de sus sepulcros en el último acto. En la parodia, en cambio, todas las estatuas hablarán desde sus pedestales. Mateo Tenorio les da las buenas noches dirigiéndose a todas ellas y les dice que ha venido puntual para verlas, mientras que don Juan sólo se dirige a la del Comendador despertándole.

El parodista escoge una redondilla de la escena tercera del acto primero de la parte correspondiente y la adultera, pero sin variar su significado, además de alterar su ordenación:

MAT. Si os dí en vida muerte fiera,	D. J. si buena vida os quité,	2902
ahora, en cambio, me he portado;	vosotros a quien maté;	2901
¡no diréis que no os he dado	No os podéis quejar de mí,	2900
sepulturas de primera!	buena sepultura os dí.	2903

Pero las esculturas mortuorias hipertextuales se mueven en los pedestales y se ríen mirando al protagonista. Éste se pregunta con las mismas palabras que su parodiado, cuando percibió la desaparición quimérica de la escultura de doña Inés de su pedestal (P II, A I, E III) y cuando experimentó la aparición sobrenatural de la estatua del Comendador en su comedor (P II, A II, E II):

M.	Mas ¿qué es esto... Dios potente?	D. J.	¿Qué es esto? ¿Aquella figura	2980
			¡Qué es esto!	3400
	¡O yo sueño... ó esta gente		No; sueño o realidad, del todo anhelo	3636
	se quiere quedar conmigo!			

La disyuntiva del sueño original (realidad) se reduce al hecho «familiar» de las falsas esculturas de «quedarse con» don Mateo. La estatua de don Antonio le confiesa que todo ha sido una «burla»⁴² y el burlado le pregunta si no ha asesinado a nadie. La estatua del comendador confirma que los hipotéticos muertos a los que supuestamente ha asesinado, gozan de la completa salud.

Sin embargo, se oye tocar a muerto como en la obra original (P II, A III, E II) y don Mateo advierte el son lúgubre de las campanas. La estatua del comendador le conmina a renunciar a las vanas pompas, mientras que en el drama le alienta a que aproveche el último momento con tiento.

E. DEL C.	¡Por que esas campanas	EST.	porque el plazo va a expirar	3708
	están doblando por tí!		y las campanas doblando	3709
			por ti están, y están cavando	3710

Oyen a lo lejos el oficio de difuntos, igual que en el drama. Y don Mateo ridiculiza el estado emotivo de su parodiado, al decir que se está dando diente con diente.

MAT.	¿Es posible? ¿Muerto yo?	D. JUAN	¡Muerto yo!	3717
E. DEL C.	«El capitán te mató.»	ESTATUA	El capitán te mató	3718

Mientras que el capitán Centellas lo mató dramáticamente en un duelo, el Araña lo hizo políticamente, en el sentido figurado, según la interpretación de la estatua paródica.

Don Mateo, al ver varios espectros y sombras que pueblan el fondo del escenario como en el hipotexto, le interroga a la estatua aterrado:

⁴² *Op. cit.*, p. 33.

MAT.	¿Y estas sombras? ¡Ay de mí!	D. JUAN	¿Y esos cantos funerales?	3713
	Su vista me desconsuela.		¿qué me auguráis, sombras fieras?	3743
			¿Conque es verdad?, ¡ay de mí!	3686

Esos espíritus son los maestros de escuela que se han muerto de hambre, por culpa de don Mateo Tenorio. Es necesario, para entender el contexto, recordar la expresión ‘ganar menos que un maestro de escuela’, ya que hasta muy entrado el periodo democrático actual, los sueldos de los maestros eran muy escasos, y más aún lo serían en el tiempo en el que se escribe esta parodia.

MAT.	¡Yo me arrepiento!	D. JUAN	yo, Santo Dios, creo en Ti;	3766
E. DEL C.	¡Mateo,	ESTATUA		
	no esperes la salvación!		Ya es tarde.	3770
MAT.	¿Y el punto de contrición?	ESTATUA	un punto de contrición	3701
E. DEL C.	¡Eres turco y no te creo!	D. JUAN	que un punto de contrición	3763
MAT.	¡Comendador, ten piedad,	D. JUAN	¡Señor, ten piedad de mí!	3769

El autor paródico utiliza, una vez más, el rebajamiento del contenido respecto a la obra dramática: el remordimiento de don Mateo va dirigido al comendador, mientras que don Juan implora a Dios arrepentido.

La súplica de don Mateo no basta para cambiar de idea al comendador, quien cree que no le puede salvar ni siquiera ‘la Paz y Caridad’⁴³, en expresión popular. El Tenorio paródico acude a las demás estatuas con acento lloroso, solicitando ayuda para llevar su cruz, y dirigiéndose a la estatua de doña Luz llamándola doña Inés. Aquélla, por fin revela su identidad, declarando ser doña Luz. Don Mateo, confuso por dicha revelación, se queda totalmente a oscuras. Esta vez, se vuelve hacia la estatua de don Antonio, tanteando para ver si éste desea echarle una mano, pero también resulta en balde. Como última oportunidad, toma el rumbo hacia la efigie de su padre, identificándole en un aparte con ‘el moro Muza’⁴⁴. Don Emilio lo rechaza como los otros. Al escuchar el rechazo de su último refugio, el hijo articula con antífrasis, en otro aparte, que está ‘bueno’ su asunto, y que hay que armarse de prudencia, pues hay que tener paciencia, y otra vez será. En oposición con la obra original, don Mateo Tenorio no consigue el perdón de ninguno de los personajes,

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 34.

mientras que don Juan Tenorio salva el alma, tras lograr la absolución divina con la ayuda de su amada doña Inés de Ulloa. En política, no cabe el perdón: los que eran tus más fervientes amigos se transforman en enemigos, a la primera de cambio en función de las nuevas alianzas e intereses, normalmente inconfesables.

Por último, el protagonista de la obra añade unos versos destinados al público: esta parodia se ha escrito sin mala intención. Si alguien se viera aludido o agraviado, quiere convencerle de que no ha sucedido nada de esto, aunque cabe la posibilidad de que suceda.

8. 5. REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA

8. 5. 1. LA REPRESENTACIÓN

En la sección «entre bastidores» de *El Liberal* del sábado 26 de octubre (año XVII-Madrid-n.º 5867) se nos dice: “Hoy, a segunda hora, se estrenará en el teatro *Martín* la parodia *Don Mateo Tenorio*, original de un aplaudido autor”. No parece que el autor sea muy conocido, ya que ni siquiera se menciona su nombre. Además, es de notar que notifica su estreno situándola ‘a segunda hora’, cuando las carteleras de todos los demás periódicos la colocan a última hora.

El teatro Martín alternaba los géneros que podía, pues no fue nunca muy afortunado. A partir del 1894 se dedicó fundamentalmente al género chico⁴⁵. En la mayor parte de los teatros de Madrid, cada tarde se ponían en escena cuatro obras de una hora de duración. La mejor obra se reservaba para la última hora, la de más audiencia, que daba comienzo a las once y media de la noche. El hecho de que la obra se estrenara un sábado en la última sesión, nos hace pensar que los responsables del local tenían esperanzas en su éxito. Esperanzas que, obviamente, se vieron defraudadas, ya que al día siguiente se dio el pase a segunda hora.

⁴⁵ “el teatro breve finisecular nace en un momento de transición entre el romanticismo, más bien el neorromanticismo, y el realismo escénico que pugnaba por triunfar.” en la página 131 del artículo de M^a. Pilar Espín Templado, “El costumbrismo del teatro breve durante el último tercio del siglo XIX y sus raíces románticas”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Vol. 4: *Del Romanticismo a la Guerra Civil* / coord. por Derek Flitter, Birmingham, 1998, págs. 130-139.

Efectivamente, la representación de la obra no se prolongó más allá del día tres del mes siguiente. Esto nos inclina a pensar que el ‘gran éxito’ al que hace referencia la portada del libreto no se corresponde demasiado con la realidad.

8. 5. 2. LA CRÍTICA

Antes de abordar el estudio de la crítica de prensa del momento, no está de más que nos situemos ante la difusión y carácter político de dichos periódicos, para así poder valorar en su justa medida las apreciaciones que estos hacen de esta parodia política. Para ello baste anotar aquí una cita muy sabrosa de Fernández Almagro.

“El buen burgués entusiasta de Cánovas, que leía en la *Época*, sólo accesible por su precio a los pudientes [...] El gran público, en cambio, no compraba, ni casi conocía, sino la prensa de la izquierda, liberal o republicana, desde *El Imparcial*, entonado y dogmático, hasta *Las Dominicales*, desgarradas y agresivas. Los diarios carlistas e integristas y los ya mencionados periódicos *El Diario Español* y *El Resumen*, de Romero y López Domínguez”⁴⁶

NUESTROS ORADORES

ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO



Hombre de influencia y peso,
orador muy elocuente,
...gran político... ¡Por eso
le llama mónstruo la gente!

47

PRÁXEDES MÁTEO SAGASTA



No es preciso encarecer
el talento de este chico,
puesto que es el Presidente
del Consejo de Ministros.

48

⁴⁶ Apud FERNÁNDEZ ALMAGRO, pp. 68-69.

⁴⁷ Portada del *Madrid Cómico*, por Cilla, 29 de julio de 1883.

⁴⁸ «Notabilidades riojanas», Portada del *Madrid Cómico*, 3 de marzo de 1888.

8. 5. 2. 1. *El Liberal*

El domingo día 27 aparece una breve crítica bastante curiosa en el apartado «entre bastidores», que pasamos a transcribir y analizar:

“Teatro Martín: *Mateo Tenorio*, parodia política del famoso drama de Zorrilla, entretuvo á la numerosa concurrencia que asistió anoche á este teatro. D. Mateo Tenorio, D. Antonio Mejía, don Gonzalo Martinez Ulloa y D. Diego Castelar, son los principales personajes. Doña Luz Ulloa de España, es la prebenda que codician los enamorados donceles.

A la conclusión de la parodia, su autor, D. Angel de la Guardia, salió á escena entre grandes aplausos.

En la ejecución se distinguieron Loreto Prado y los Sres. Gonzalez y Taberner.”

Como se puede observar, el crítico modifica los nombres de algunos de los personajes. Al comendador no se le da nombre en la obra en ningún momento, y sólo en una pequeña nota bajo el reparto se dice que ‘habrá de caracterizarse como el *Don Gonzalo de Ulloa* del drama’ en los teatros de provincia. Pero en ningún caso se refiere nadie a él con un primer apellido ‘Martinez’. Puede ser que el crítico identifique al Comendador con el general Martínez Campos, que había sido nombrado por Sagasta (Praxedes *Mateo*, de

nombre) al frente de la
antes de presentar su
mantuvo de momento en
incorporó en Cuba el 16 de

Tampoco aparece
padre se llama aquí don
el apellido Castelar⁴⁹,
apellido Tenorio de su hijo.

EMILIO CASTELAR - POR LUQUE



guerra de Cuba momentos
dimisión. Cánovas le
ese puesto al que se
abril de 1895.

ningún Diego, ya que el
Emilio. Y menos aún con
incompatible con el
Aunque, en este caso,

⁴⁹ Portada del *Madrid Cómico*, 2 de mayo de 1880. Acompañan al gráfico dos quintillas: “Su elocuencia singular / se forma con la armonía / que levantan al pasar / las áuras[sic] de Andalucía / sobre las olas del mar. // El génio[sic] vive en su mente, / y la palabra en su boca, / irresistible, potente, / es como el sol esplendente, / que en todos los mundos toca.”

podría pensarse en una identificación por parte del crítico con el político posibilista Emilio Castelar. Pero si pretendía hacer esta identificación, sería innecesario que le cambiara el nombre por Diego, confundiéndolo con su parodiado, cuando el que tiene es el que más le conviene.

A doña Luz⁵⁰ le pone el apellido 'Ulloa de España', cuando no es hija ni sobrina del comendador. Tampoco es 'la prebenda' por la que luchan los contendientes, sino una víctima de la confusión o de una trampa urdida por o a través de Úrsula, que nunca se aclara. Quizás el crítico la identifique con España al intentar traducir la clave política de la obra, o mejor aún, con la idea errónea de España que tienen los contrincantes, y que no corresponde a la realidad, motivo por el cual la rapta el protagonista, engañado o despistado por intereses no explicitados de terceros que se ven representados en Úrsula.



LORETO PRADO

Todo esto es reflejo de la confusión en la que está envuelta la obra, que en muchos momentos carece de pies y cabeza, confusión que no sólo transmitió al público, sino incluso a los críticos. No es nada fácil percibir cuáles son las intenciones políticas del autor.

8. 5. 2. 2. *El Imparcial*: diario liberal

El domingo día 27 de octubre de 1895, en la «sección de espectáculos», nos cuentan:

“El Sr. D. Angel de la Guardia, a quien un público, mitad de amigos, mitad de alabarderos, hizo salir anoche de la parodia titulada *Mateo Tenorio*, estrenada en el Teatro Martín.

⁵⁰ Fotografía de la actriz encargada. ZAMACOIS, Eduardo, *Desde mi butaca apuntes para una psicología de nuestros actores*, Casa editorial Maucci, Barcelona, 1911, p. 160. “No olvidemos que cuando «hace» de «gran señora» propende, inadvertidamente, á levantarse con ambas manos la falda por delante, como si los vestidos demasiado largos la estorbasen... El temperamento impresionable de Loreto Prado rechaza el fingimiento. Ella «lo siente» todo, y llora ó ríe con sus personajes tan sinceramente[...] No obstante, Loreto comprende mejor lo cómico, por parecerle lo más humano. A su juicio, la humanidad «siempre es un poco ridícula».”, p. 168.

La tal obrita no traspasa los límites de lo mediano: su intención política es vulgar, y los chistes en general poco ingeniosos. Esto no obstante, los susodichos amigos *tributaron una ovación* ruidosísima al autor de la parodia. La empresa del teatro Martín aspira á tener la exclusiva (y lo va á conseguir) en eso de *fabricar éxitos*.

La ejecución bien por parte de la señorita Prado y el S. González.”

La dureza con que trató la obra el crítico de *El Imparcial* fue más efectiva y veraz que la ‘ruidosísima’ aclamación, ya que su función sólo se efectuó durante nueve días. Además podemos advertir una cierta animadversión por parte de este rotativo hacia el Teatro Martín. Ningún otro periódico trata tan duramente a esta obra. No podemos olvidar que estamos hablando de la opinión del diario madrileño de mayor ascendiente⁵¹, por lo que podríamos atribuirle buena parte del motivo de su fracaso.

8. 5. 2. 3. *La Época*

El lunes 28 de octubre en el apartado de «diversiones públicas» aparece la siguiente reseña: “El sábado se estrenó en Martín, con buen éxito, una parodia política titulada *Don Mateo Tenorio*, escrita, en general, con discreción é ingenio.

En la ejecución se distinguió notablemente la señorita Prado, quien dijo con muchísima gracia su breve papel, y supo conquistar entusiastas aplausos.

Al final de la obrita fué[sic] llamado á escena el autor, D. Angel de la Guardia.”

CONCLUSIÓN

Nos encontramos ante una obra perteneciente al género chico que tan de moda estuvo a finales del siglo XIX. Se estilaban por entonces pequeñas obras en un acto de aproximadamente una hora de duración que permitían a los teatros, especialmente

⁵¹ *Apud* FERNÁNDEZ, página 116.

madrileños, poner en escena cuatro obras diarias a precios populares en horario de tarde-noche. En la noche del estreno se simultaneaban en Madrid un total de catorce espectáculos distintos⁵², lo que da idea de la aceptación de este tipo de entretenimiento. Entre los años 1890 a 1900 se calcula que se estrenaron más de 1500 obras⁵³.

Ante tal número de representaciones, no todas eran de creadores de peso. La obra pasó bastante desapercibida en contra de lo que se sugiere en el propio libreto publicado y en algunas de las críticas de la prensa, al juzgar por su breve exposición al público, así como su cambio a horarios de menos afluencia de público. Sólo el primer día se colocó a última hora. El autor, Ángel de la Guardia, no debió ser un autor muy destacado en su tiempo, al punto de ser difícil encontrar datos biográficos del mismo que excedan a unos renglones. Aun así, también merece nuestra dedicación junto con otras parodias dramáticas, sobre todo por su clasificación como ‘parodia política’.

Otra característica relevante, respecto a las demás obras, es la abundancia —para ser género chico— de personajes los cuales llevan incluso a los mismísimos críticos de la prensa al más absoluto y laberíntico caos. En cuanto al texto, cabe resaltar también un excesivo recurso a los paréntesis o apartes, que si bien son característicos de las obras cómicas por establecer una especie de complicidad entre los personajes y el público, se prodigan en exceso. Cuarenta apartes se pueden contar, es decir, más de uno por página.

En cuanto al estilo, aunque se imita de vez en cuando la manera noble de expresar de los personajes originales, predomina el disfemismo como en todas las otras obras paródicas. Sobre todo, por la profusión de los términos y frases familiares a lo largo de la obra. No deja de emplearse un lenguaje vulgar incluso para ser quienes son los propios personajes paródicos: ‘trincar’, ‘dar quince y raya’, ‘cambio de casaca’, ‘pegársela’, ‘dársela con queso’, ‘trastadas’, ‘echarles un galgo’, ‘seguir en mis trece’, ‘hacer boca’, ‘tener la fiesta en paz’, ‘quedarse con alguien’, etc.

Desde luego aparecen otros recursos para crear una parodia como por ejemplo: sátira, ironía, dilogía, anfibología, exageración, reducción semántica y sintáctica, ampliación, etc., etc., etc.

⁵² *La Época*, sección «Ecos madrileños», lunes 28 de octubre de 1895.

⁵³ DELEITO Y PIÑUELA, José, “Origen y Apogeo del Género Chico”, *Rev. de Occ.*, Madrid, 1949, p. 182.

En cuanto al argumento cabe destacar las frecuentes incongruencias en las que cae. Estando claro en todo momento que no se produjo la muerte del comendador –salió corriendo del escenario-, su inexplicable fantasma, encarnado en su estatua, exhibe propiedades indudablemente sobrenaturales: “(La estatua del Comendador pasa por la puerta sin abrirla[...])”⁵⁴; “(Desaparece la estatua sumiéndose por la pared.)”⁵⁵. Lo mismo sucede con doña Luz: “(Desaparece la Sombra.)”⁵⁶; etc.

LORETO PRADO



¡Cuántas tiples que han sacado
del arte mucho dinero
quisieran haber contado
con la gracia y el salero
que tiene Loreto Prado!

Mas no acaban ahí las incoherencias. También las podemos encontrar de tipo temporal. La carta que estaba escribiendo don Mateo al principio de la obra, debería corresponder a una instancia para pedir su destino, como afirma su criado. Pero si la comparamos con la obra parodiada, y si nos fijamos que más adelante existe una carta que es leída por la directora del colegio en vez de por doña Inés, nos encontraríamos ante una doble incongruencia. Por una parte, don Mateo estaría escribiendo una carta a alguien que posteriormente manifestará desconocer⁵⁷, y por otra, antes de fraguarse la nueva apuesta o

reto con su oponente.

No se llega tampoco a despejar cuál fue el motivo del engaño que preparó Úrsula a don Mateo al retener en la escena XII a doña Luz⁵⁸ e indicar a don Mateo que entre a por doña Inés dándole gato por liebre. Podría suponerse que cuando Antonio habla en secreto con su criado Anastasio y afirma en un aparte:

(¡A este se la pego yo!)⁵⁹,

su plan consistiría en engañar a don Mateo de acuerdo con la doncella de Inés, Úrsula. Pero esta posibilidad queda descartada en la escena XIX donde el antagonista, indignado, no nos muestra estar enterado del cambio de las chicas y nos hace pensar que cree que su rival

⁵⁴ *Don Mateo Tenorio*, ed. cit., p. 27.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 12.

⁵⁸ Caricatura de la artista en la portada del *Madrid Cómico* del 10 de enero de 1891.

⁵⁹ *Apud* Angel DE LA GUARDIA, p. 12.

ha traído a su novia con él. De todas formas, intencionado o no el trueque, el protagonista planeó y actuó en balde en la mayor parte de la trama de esta obra.

Menos claras, si cabe, son las intenciones políticas de la parodia, a pesar de que se incluyen anecdóticamente sátiras sobre el enchufismo, la compra, venta y falsificación de votos, la violencia, el transfuguismo, los motines, las ‘romerías’, la política salarial. No se autodefine en ningún momento como política, pero así fue entendida por todos los críticos de prensa de su tiempo. *El Imparcial* nos dice que ‘su intención política es vulgar’⁶⁰. *La Época*, identificada con Cánovas y cuyo precio sólo la hacía asequible a las clases más pudientes, se limita a llamarla ‘parodia política’⁶¹ y la alaba por su discreción e ingenio. Y *El Liberal* se aventura a una interpretación en clave política muy confusa como ya hemos tenido ocasión de comentar en el apartado correspondiente a las críticas de la época.

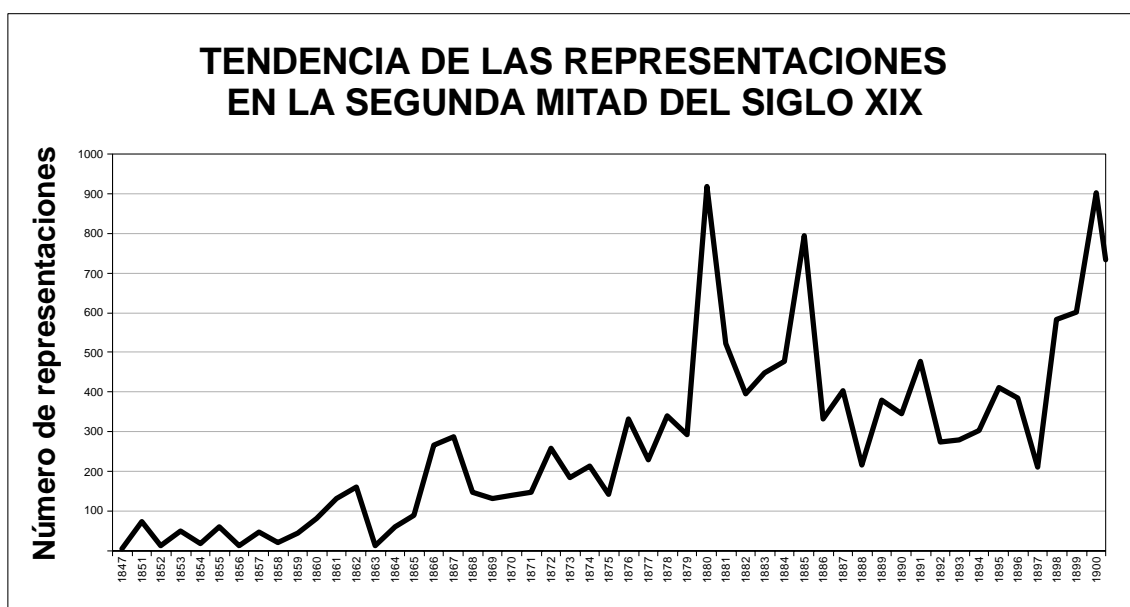


Gráfico extraído de ROMERO LÓPEZ, Dolores, *Teatro y Polisistema (Hacia un estudio de las representaciones teatrales durante la segunda mitad del siglo XIX)*, Editorial Complutense, diciembre 2006, p. 128.

(Nota: el gráfico comienza en 1847, sigue en 1850 y continúa de año en año hasta 1900.)

⁶⁰ «Sección de espectáculos», *El Imparcial*: diario liberal, domingo 27 de octubre de 1895.

⁶¹ «Diversiones públicas», *La Época*, lunes 28 de octubre de 1895.

9. JUANECA

PARODIA EN UN ACTO Y TRES CUADROS

EMBUTIDA EN VERSO MALO

Juaneca,

*Parodia en un acto y tres cua-
dros, embutida en verso malo, ori-
ginal de*

Juan Pavares.



*Madrid
-
1896.*

Juan Pavares

Introducción

No podemos evitar tratar esta obra al ser nuestra pretensión incluir todas las parodias del *Don Juan Tenorio* escritas en el siglo XIX. Se trata de la última entre las parodias que podemos denominar completas por centrarse en exclusiva en parodiar el *Tenorio*. Sin embargo no la trataremos tan extensamente como otras obras, dada su nula calidad y la carencia de importancia de la misma que se evidencia por la falta de referencias a la misma tanto en la época como en los estudios literarios posteriores en los que se limitan a mencionarla en meros listados. De hecho es harto difícil encontrar referencias a la obra e incluso se producen con errores en cuanto al año de publicación.¹

9. 1. AUTOR

El autor, Juan TAVARÉS, figura como autor de las obras: *Juaneca* (parodia, 1896) y *El idilio* (pasillo cómico, con José Fuentes Poveda). Otras obras, pertenecientes ya al s. XX: *El trianero* (zarzuela, 1905); *Copla gitana* (zarzuela, 1909).² El autógrafo de *Juaneca* se lo puede consultar en la Biblioteca Nacional (en la página anterior).³

9. 2. PERSONAJES

El número de las figuras que aparecen en esta parodia es muy minoritario respecto al de los personajes de la obra original, reduciéndose a ocho en lugar de los veinte básicos del drama en concordancia con pequeña extensión de la obra paródica. Es tal la escasez de personajes que incluso Doña Inés y Doña Ana son la misma persona en esta obra, y muchos

¹ MUÑOZ SECA, Pedro, *La venganza de Don Mendo*, EDAF, 1998, p. 26. En la introducción de J. Huerta Calvo se cita a *Juaneca* erróneamente como escrita en 1894.

² RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Fundación universitaria española, Madrid, 1994, p. 573.

³ Reproducción de la portada de la obra manuscrita archivada en la Biblioteca Nacional. En ella se puede comprobar que la obra está firmada en Madrid a fecha de 1896.

de los nombres, sino todos, son meros apodos. Veamos la equivalencia de cada personaje de esta obra con la de la obra parodiada.

JUANECA	DON JUAN TENORIO
<i>Inesilla (Paquilla).</i>	<i>Doña Inés y Doña Ana</i>
<i>Juaneca.</i>	<i>Don Juan</i>
<i>Pelé.</i>	<i>Luis Mejía</i>
<i>El tío Garnacha.</i>	<i>Don Gonzalo</i>
<i>Reverterre.</i>	<i>Ciutti</i>
<i>Periquillo.</i>	<i>Buttarelli</i>
<i>Un guardiacivil.</i>	-
<i>Uno</i>	<i>Tornera</i>

9. 3. ANÁLISIS COMPARATIVO

La acción de esta parodia principia al anochecer aparentemente en Madrid, ya que en la misma se citan lugares como Chinchón (“Ya ves tú, yo que en Chinchón”, escena III) o Las Rozas (escena VI), o barrios de Madrid como Lavapiés, y no en Sevilla como suele ser habitual en las demás parodias. Eso sí, ambas obras tienen lugar en una sola noche. La obra no concreta el tiempo.

9. 3. 1. CUADRO PRIMERO

9. 3. 1. 1. ESCENA PRIMERA

JUANECA:	¡Cuán gritan esos borricos!	D. JUAN.	¡Cuál gritan esos malditos!	1
	Mala puñalá me parta		Pero ¡mal rayo me parta	2
	si en rematando la carta		si en concluyendo la carta	3
	no los hincho los hocicos		no pagan caros sus gritos!	4

Juaneca continúa escribiendo la carta, pero no a Inesilla, como podríamos suponer, sino a una tal Paca o Paquilla que no consta ni en la lista de personajes del principio de la obra, ni aparece en ningún momento posterior a esta carta. El contenido de la carta lo conocemos según lo va escribiendo: se mete con su padre, alaba algunos de los rasgos físicos de Paca y le cuenta que se está emborrachando.

9. 3. 1. 2. ESCENA II

JUA.	¡Reverterre!	D. JUAN.	¿Ciutti?	
REV.	{Entrando.} ¡Mande osté!	CIUTTI.	Señor.	
JUA	A la Paquilla esta carta		Este pliego	39
	en el instante.		en que reza doña Inés	41

Juaneca insiste en que no debe enterarse su padre. Para aumentar la confusión o quizás con intención paródica muy discutible Ciutti informa a Buttarelli que don Juan escribe a su padre, pero no resulta nada evidente este posible intento de parodiar, ni tampoco gracioso.

9. 3. 1. 3. ESCENA III

El camarero, Periquillo, aprovecha al ser interrogado por la cuenta, para indagar el motivo de la visita de Juaneca a su taberna, y aquí se retoma la parodia entrando, como era de esperar, en el tema de la apuesta:

JUA.	Pos verás: tengo una apuesta	D. JUAN.	que apostaron me es notorio	79
	con Pelé: ¿tú le conoses?		Luis Mejía y Juan Tenorio.	82

Por supuesto que Periquillo conoce a 'Pelé Quimeral'.

Juaneca y Pelé se han apostado una juerga:

JUA.	sobre por cuár de los dos	D. JUAN.	a quién haría en un año	80
	se pirriaban más las jembras.		con más fortuna más daño	81

amoratás y hasta negras.

Juaneca se ausenta dejando a Periquillo encargada la preparación de la fiesta mientras él sale un momento y llega su oponente.

Pelé pide vino a Periquillo. Juaneca dice a aquél que están esperándole hablar.

JUA.	conque empiesa.	D. JUAN.	Hablad, pues.	437
PELÉ.	Tú primero .	D. LUIS.	No, vos debéis empezar .	438
JUA.	Te he dicho ya que no quiero.	D. JUAN.	Como gustéis, igual es,	439
PELÉ.	Entonses, iré rajando .		que nunca me hago esperar .	440
	Camará: yo dende aquí		Pues, señor, yo desde aquí ,	441
	me dije ¿aonde habrá mosas?		díjeme: ¿Dónde mejor?	450

Y continúa narrando que le contestó un trashumante que se marchara para las Rozas, pueblo madrileño elegido por el autor simplemente para rimar con “mosas”. En las Rozas lo recibieron los chiquillos a pedradas, lo que, según le dijeron, es costumbre allí. Ahí realizó su primera conquista, en dos horas sedujo a la tabernera con encantadoras frases.

PELÉ.	En un día la engañé;	D. JUAN.	Uno para enamorarlas ,	686
	en medio la despedí,		y un hora para olvidar las .	690
	y después...pues la encargué		y en todas partes dejé	509
	no se acordara é mí .		memoria amarga de mí .	510
	Dende la que vende berros		<i>Desde la princesa altiva</i>	486
	hasta la que es industrial a		<i>a la que pesca en ruín barca,</i>	487
	ó la que habite en los serros,		¡oh! ha recorrido mi amor	664
	recorrí toa la escala.		toda la escala social.	665
	Yo á las alturas bajé,		Yo a las cabañas bajé,	506
	ar fondo der mar subí		yo a los palacios subí ,	507
	y de aonde quiera que entré,...		Por dondequiera que fui	501
	al poco rato salí.		la razón atropellé,	502
	He matao mosos valientes		aquel a quien yo maté .	520
	y he conquistao muchas mosas		y a las mujeres vendí.	505

La lista de conquistas es local y escasa, limitándose a los alrededores de Madrid: en las Rozas, en Lavapiés, en Cifuentes, en Rostrogordo. En cualquier caso, como don Juan, todo lo tiene apuntado:

PELÉ.	que tóo lo traigo apuntao .	D. JUAN.	Si lo dudáis, apuntados	657
	Y lo que yo apunté aquí ,		y lo que él aquí escribió	524
	y lo digo sin reboso,			
	mantenío está por mí....		mantenido está por él.	525

Llega el turno de Juaneca:

JUA	Pues señor... es la cuestión	D. JUAN	Pues, señor, yo desde aquí,	441
	que antes de najar de aquí			
	quise preguntarme a mí		díjeme: «¿Dónde mejor?	450
	si me marcharía a Chinchón			

Juaneca narra su primera conquista en Chinchón y lo bien que lo pasó hasta que tuvo que huir porque lo estaban buscando. De nuevo el pueblo madrileño, Chinchón, es elegido sólo por la rima (cuestión).

JUA	De allí najé con presteza	Salí de Roma por fin	471
	porque me andaban buscando	pues me quería ahorcar.	475

Según venía de regreso se encontró una mora y la coló en el tren con él.

JUA En cuanto la miré
y ella también me miró
ar punto se enamoró
y en seguía la engañé.

JUA	Y como osté, too lo anduve	D. JUAN	y como en Nápoles vos,	592
	[...]			

Siempre anduve a puñalás

Y como Pelé, también trae todo apuntado:

PELÉ	¡A contar !	D. JUAN	Contad.	646
JUA	¡Ahí va el librillo!	D. LUIS	Contad.	646
PELÉ	Aquí hay 200 pinchazos.	D. JUAN	Veintitrés	646
JUA	Aquí hay 80 sablazos.	D. LUIS	Son los muertos. A ver vos.	647
			Aquí sumo treinta y dos.	649
PELÉ	¡Cien mujeres!	D. JUAN	Sumo aquí cincuenta y seis.	653
	[...]	D. LUIS	Y yo sumo en vuestras listas	654
JUA	aquí tan sólo hay 50		setenta y dos.	655

Pelé admite su derrota y por tanto pagará la fiesta ('Jarama'). Pero resentido, como don Luis, le ha de retar, en este caso directamente, a que le robe su novia: Inesilla.

El autor mata dos pájaros de un tiro resumiendo en una misma persona a doña Ana y a doña Inés, ambas encarnadas en Inesilla que es novia de Pelé.

PELÉ	pero ahora mismo le apuesto	D. JUAN	Yo os lo apuesto si queréis.	667
	a que no me quita er puesto			
	de una á quien quiómuchoyo.		la dama de algún amigo	674
	[...]			
	¡No se ha hecho paoste Inesilla;			

PELÉ	¡Apuesto a que no!	D. JUAN	Yo os lo apuesto si queréis.	667
JUA	¡A que sí !			
En esto irrumpe el tío Garnacha tratando de impedir la apuesta sobre su hija				
JUA	A pegarle no me atrevo,		que, o me la dais, o por Dios	746
	pero su hija me la llevo		que a quitáros la he de ir.	747
TIO GAR	!Primero la doy garrote!		Porque antes que consentir	736
			en que se case con vos,	737
			el sepulcro, ¡juro a Dios!,	738
			por mi mano la he de abrir.	739
Tras una fuerte discusión se marcha el tío y los contendientes se reafirman en su porfía:				
JUA	{a Peré} ¿ Conque la apuesta?	D. JUAN	Conque lo dicho, don Luis,	804
PELÉ	Está en pie.			
Juaneca le da las instrucciones oportunas a Reverterre:				
JUA	a las nueve en er cuarter	D. JUAN	a las nueve en el convento;	1432
	a las diez en esta venta.		a las diez, en esta calle. (<i>Vanse.</i>)	1433

9. 3. 2. CUADRO SEGUNDO

Y da comienzo el cuadro segundo al pie de un cuartel, tras el toque de retreta, la tarde ya caída. Inesilla está en la ventana de la cantina esperando a Pelé con el que se va a casar mañana. Inesilla le echa en cara su borrachera y sus mentiras.

Aparece Juaneca con su criado y le indica que vaya por el otro lado.

Pelé e Inesilla se despiden hasta la boda del día siguiente besándole la mano.

Juaneca irrumpe en su camino y junto con Reverterre lo cogen por las orejas y le dice a su criado que le lleve a dormir con las ratas.

JUA	¡ Mientras ér va ar calabozo	mientras le soplo la dama,	1204
	yo le camelo la niña!	él se arrancará los pelos	1205
	Me asercaré á la ventana		
	¡Inesilla! {llamando}		

Juaneca entabla conversación con Inesilla que lo toma por un borracho. Juaneca le dice que ha pegado una puñalada a su novio. Ante la incredulidad de Inesilla Juaneca le dice que lo

mató por amor a ella esa misma mañana (aunque hace un rato le dijo que le acababa de matar, y aunque también hace un rato que Inesilla ha visto vivo a su novio), pero como necesita que rime con gitana todo se permite este autor. Y como consecuencia de ese amor le pide que se vaya con ella. Inesilla contesta:

INÉS	Osté está mu decidío;		
	mas ¿quién abre este cuarter?	LUCÍA.	¡Bah! ¿Y quién abre este castillo? 1390
JUA	Pues este cacho é paper	D. JUAN	Este bolsillo. 1391
	de estraза.		

INÉS ¡Más convensío!

Contigo me voy de aquí

Y después de entregarse por fin se interesa por el nombre de quien ya le ha convencido. También en el caso de la conversación entre Lucía y don Juan sólo pregunta el nombre una vez convencida por el oro, pero la situación no es parangonable ya que sólo se trata de un negocio y no de irse con él.

INÉS	Tu nombre quiero saber	LUCÍA.	¿Sí? ¿Qué nombre usa el galán? 1398
JUA	Soy Juaneca , el Temerario .	D. JUAN	Don Juan . 1399
		LUCÍA.	¿Sin apellido notorio? 1400
		D. JUAN	Tenorio . 1400
INÉS	¡Ánimas del purgatorio!	LUCÍA.	¡Ánimas del purgatorio! 1401
	Juaneca , tú habías de ser.		¿Vos don Juan ? 1402

Dos mozos se encargan de transportar a Inesilla que se ha desmayado. Este desmayo pretende parodiar el de doña Inés ante las declaraciones de don Juan, y los dos mozos sustituyen al propio don Juan en el rapto, mucho más cómodo sin duda. Todo ello se acompaña con una tonadilla que dice:

“Inesilla, la gitana,
con un chulo se piró;
Pelé se queda sin ella,
Juaneca se la pegó”

“A menudo ligado al donjuanismo aparece el flamenquismo, también relacionado con la vulgarización de las costumbres de la clase alta. El fenómeno comienza, según Clavería, a mediados del siglo XIX y crece en influencia durante toda la época de la Restauración, resultando todavía significativo en las primeras décadas del siglo XX.

Resulta, en cierto sentido, una continuación del majismo del siglo XVIII.”⁵ El flamenquismo va acompañado de una estética y un vocabulario tomados del gitano y/o el torero andaluz.⁶

El tío Garnacha llega, bebiendo de una bota, ya que en esta obra parece que todo gira en torno a la bebida, a comprobar si es cierto lo que dice el cántico. Alguien a quien el autor denomina ‘Uno’ hace las veces de Tornera del convento para advertir al tío y sólo al tío ya que no encuentra un ‘otro’ que haga las veces de abadesa, del salto por las tapias a la huerta, aunque en este caso se omite también la tapia:

UNO	Vengo tuerto. TORNERA	Vengo muerta. 1902
	mientras osté se emborracha	
	sartó un hombre por el huerto	He visto a un hombre saltar 1904
		por las tapias de la huerta. 1905

Aquí curiosamente la bronca se la echa el desconocido ‘Uno’ al propio Garnacha, mientras en el Tenorio es don Gonzalo el que llama imbécil a la abadesa al ver en entredicho su honor por su desidia en la vigilancia de Inés. En el colmo del despropósito y del absurdo Garnacha agradece la reprimenda olvidándose de su hija y proponiendo al anónimo personaje tomar unos tintos.

9. 3. 3. ÚLTIMO CUADRO

Pasamos al cuadro siguiente en el que llegan los mozos cargando con la ‘pesada’ Inesilla seguidos de Juaneca. Juaneca les insta a no gastar en aguardiente las dos pesetas que les debe. La obra rezuma olor a alcohol por todas partes.

Los dos amantes quedan a solas e Inesilla se despierta cuando Juaneca intenta besarla a lo que responde con una bofetada. Le pregunta dónde está y por respuesta obtiene “en tu aposento”, resumiendo así la respuesta de Brígida que tras informarle que se encuentra en la quinta de don Juan añade “Y creo que vuestra ya.” (verso 2023).

⁵ Artículo citado, p. 6. (el majismo es la cultura del flamenco y el toreo que contaminaba Madrid tras la invasión francesa en un intento de afirmar su autonomía.)

⁶ *Ibid.*

INÉS	¿ Quien me ha traido hasta aquí ?	D.ª INÉS	¿ Quién me trajo aquí ?	2007
JUA	Mi personita grasiosa;	BRÍGIDA.	Don Juan.	2007

Como aquí no existe Brígida la conversación se mantiene directamente con Juaneca.

Juaneca le propone directamente hacer el amor:

JUA Voy a jaserte er amor
 liso y llano, á mi manera,
 como jamás te lo hiciera
 er mismo Comendador.

Es de suponer que no se trata de ninguna acusación de incesto, sino de una simple necesidad de rima a la que ya nos tiene acostumbrados Juan Tavarés.

La escena del sofá se produce aquí en una silla tumbada y se reduce a unos pocos versos:

JUA	¿ No es verdá , pichona mía,	D. JUAN	¡Ah! ¿ No es cierto, ángel de amor,	2170
	que en esta areola tan fría		que en esta apartada orilla	2171
	se necesita un brasero?		y se respira mejor?	2173
	¿No es verdá que yo te quiero		¿no es cierto, paloma mía ,	2182
	dende aquí á la Esencia Púa?		más pura la luna brilla	2172
	¿ No es también, verdá , serrana,		¿ no es verdad , estrella mía ,	2202
	que por tí he dejao á una ansiana			
	á quién quería mucho yo			
	y ya no la quiero, no			
	porque no me da la gana?			
	{Cantando}			

A lo que Inesilla corresponde con una declaración de amor.

Interviene Pelé, aunque el autor olvidó mencionarlo al comienzo de la escena entre los presentes, increpando a su prometida por su traición e insultando a Juaneca, lo que produce su enfrentamiento:

		D.JUAN	sombra..., ¡huye, por compasión!	1777
		D.ª INÉS	No sé...; mas, por compasión ,	2098
INÉS	Juaneca, ¡por compasión!		¡Ah! Callad, por compasión ;	2228
	{Sujetándoles}	D.JUAN	Hablad, pues, por compasión .	3544

Juaneca obliga a Pelé a meterse en una habitación, aunque no sabemos el motivo ya que nadie ha anunciado la llegada de quien hace las veces de Comendador. Para ello amenaza

con tirarle a doña Inés (así la llama en esta ocasión) a la cabeza (para que rime con ‘pieza’ que es como llama a la habitación).

Se quedan solos e Inesilla propone fugarse a donde nadie les conozca, a lo que Juaneca responde:

JUA Manque toito er **mundo** entero D. JUAN como al **mundo** es bien notorio; 3109
tome tirria a nuestro amor,
ar mundo llamo embustero

INÉS ¡Mi pare!...

JUA **¡Er Comendaor!...** CIUTTI. **El Comendador,** 2396

Ahora sí que aparece el padre a quien ya esperábamos desde que se escondió Pelé. Llega empapado por la lluvia. Juaneca reacciona dócilmente siguiendo la línea de la obra parodiada, pero exculpando a Inesilla, cosa imposible en la original, pues no cabe pensar en ninguna responsabilidad por parte de Inés. El padre también achaca a cobardía la actitud de Juaneca (“te arrastras como un gusano”) a lo que el protagonista responde con idéntica frase:

JUA **Comendaor ¡qué me pierdes!** D. JUAN **¡Comendador, que me pierdes!** 2556
TÍO Si te **pierdes...**toma tila.

Pelé entra en la habitación riéndose de la situación de Juaneca. Parece que Juaneca también se ha enamorado de su Inés. Algunos críticos del *Tenorio* aducen que el paso o transición de la actitud burladora a la enamorada de don Juan no está suficientemente motivada⁷. En esta obra todos esos críticos^{8,9} tendrían toda la razón. Inesilla no disfruta de ninguna de las excelsas cualidades que adornan a Inés. Como hemos visto, tampoco está motivado el cambio de actitud de Inesilla al abandonar el amor que sentía hacia Pelé por su presunto asesino o al menos burlador, una vez que ve que está vivo.

La ridícula situación en la que se encuentra fuerza a Juaneca a solucionarla de un modo análogo a don Juan:

⁷ AGUIRRE, J. M., “Las dos noches de don Juan Tenorio”, *Segismundo*, Núms. 25-26, Madrid, 1977, pp. 217-218. “El amor en toda obra romántica tiene que ser avasallador y fatal y poseer calidades fantástico-religiosas.”

⁸ LLORENS, Vicente, *El romanticismo español*, J. March, Madrid, 1979, p. 443. “Espronceda y Zorrilla acabaron con don Juan.”

⁹ LÓPEZ, Ignacio-Javier, *Caballero de novela (ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930)*, Puvill-Editor, Barcelona, 1986, p. 17. Revilla, Picatoste y Pi y Margall señalaron la degradación temática sufrida por el mito en la versión romántica de Zorrilla si la consideramos desde perspectivas clásicas

Las referencias finales a dos recientes presidentes, aún vivos en el momento de la publicación de esta obrilla, de la malograda primera república española no tienen objetivo político alguno, sino sólo de darse importancia.

CONCLUSIÓN

Nos encontramos ante una parodia manuscrita ambientada en Madrid que tuvo poca o ninguna trascendencia. Pareciera haber sido redactada de una vez y bajo los efectos del alcohol, que el autor promociona repetidas veces a lo largo de su obra. El autor auto-califica su obra en el mismo subtítulo de la misma como “embutida en verso malo”, cuya maldad, aunque suponemos pretende ser una gracia, se confirma nada más emprender su lectura.

Esta obra anuncia ya la evolución que se dará en las parodias de Don Juan en el siglo que ya apunta, en el que, citando a Francisca Paredes Méndez, “la figura del Tenorio pierde su carácter de personaje individual. Perdura sin embargo como actitud reconocible en las calles españolas y recibe el nombre de “donjuanismo.” Ejemplifica un tipo de masculinidad cuya única actividad se centra en torno a la hazaña sexual.”¹⁰

Dice verdad Juan Tavarés por boca de su Juaneca: buena jaqueca nos ha producido la indescifrable letra de su manuscrito y su mala rima. Esperamos que le siente bien el café.

¹⁰ PAREDES MÉNDEZ, Francisca, Artículo citado, p. 4.

10. PARODIAS PARCIALES

Introducción

Son varios los autores que incluyen en su lista de parodias del *Tenorio* alguna o varias de las obras que he querido separar en este apartado de parodias parciales por la disminución de su relación con la obra de Zorrilla. El criterio por mí seguido está basado en el seguimiento temático o argumental, que al menos tiene que registrar alguno de los cuatro momentos fundamentales de la obra: la escena de la apuesta, la del sofá, la cena macabra y, por último, el apoteosis final con el arrepentimiento del protagonista. Este seguimiento a veces viene acompañado por el literal -el caso más sonado en esta línea lo constituye el *Don Juan Notorio* y en otras ocasiones no (*Doña Juana Tenorio*)-. En el primer caso el espectador reconoce la obra hipotextual sobre todo en los textos; en el segundo la reconoce en la trama y algo en los textos. Pero en ambos, el público o el lector advierte durante toda la obra que se halla ante una parodia del *Tenorio*.

Sin embargo, en las que hemos llamado ‘Parciales’, y que reunimos más brevemente en este apartado, el oyente o lector no se hace cargo de estar ante una parodia porque de hecho no lo está, y sólo reconoce los versos cuando éstos se reproducen trayendo la obra a su memoria sólo durante ese breve intervalo de tiempo para causar la hilaridad.

Según este criterio, que estimo es el más correcto, no debemos dejarnos engañar por un título sugerente (*Tenorio y Mejía; ¡Doña Inés del Alma mía!*, que apenas tiene tres versos del *Tenorio* y nada que ver con el argumento original) o porque aparezcan un gran número de versos sacados del *Tenorio* pero sólo de una escena concreta (la más parodiada suele ser la del sofá), mientras el resto de la obra no responda en absoluto al argumento (es el caso de *Un Tenorio Moderno* entre otras muchas). Incluso se da el caso de parodias de otras obras que incluyen algunos versos del *Don Juan Tenorio*, como es el caso de *El nudo Gordiano* y también de *Dolores... de cabeza o el colegial atrevido*.

Todas ellas las estudiaremos proporcionalmente a su importancia en cuanto a sus elementos paródicos de nuestra obra, e incluso en algunos casos resumiremos su trama para que quede claro de una vez por todas que no son parodias de *Don Juan Tenorio*. Esta labor es necesaria, ya que estudiosos muy importantes de las parodias de *Don Juan*, como son Gies y Serrano, mezclan todo tipo de niveles paródicos sin distinción e incluso hierran al incluir entre las mismas algunas que no contienen ni un sólo verso y cuya relación con la obra no va más allá del título. Así Gies¹ cita entre las imitaciones, continuaciones y parodias de *Don Juan Tenorio*: *El convidado de piedra*, de Rafael del Castillo, que es una imitación, sí, pero de la obra del mismo nombre, como incluso se especifica en su portada; *Las mocedades de don Juan Tenorio*, de Juan de Alba; *Tenorio y Mejía*, que abordamos aquí en el apartado de parciales; *Un Tenorio de Broma*, de Bonifacio Pérez Rioja; la ya citada *¡Doña Inés del alma mía!*; *Don Juanito*, de Ramiro Blanco; *¡Tenorios!*, de Ferrer y Codina; *El audaz don Juan Tenorio*, de Antonio Careta y Vidal y *Un Tenorio y un Mejía*, de Salvador Bonavía.

Tras la colección y lectura de todas las citadas por estos y otros autores hemos concluido que la lista correcta de parodias parciales alcanza los siguientes títulos que analizaremos obra por obra en este apartado: *Un Tenorio Moderno* (1864), de José María Nogués; *Tenorio y Mejía*, de Leandro Torromé (1877); *La noche del Tenorio*, de Felipe Pérez Capo (1897). Otras aún menores como *El Carnaval de Sevilla* (que apenas parodia 12 versos); *Traidor, Inconfeso y Bufo* (con apenas 10 versos parodiados); *La Copa de Plata* (cuatro versos); *Juan García* (apenas 12 versos); *¡Doña Inés Del Alma Mía!* (que aparte del título se limita a repetir los versos 725, 726 y 727, y termina la obra repitiendo otros dos versos). Y otras parodias con muy escasas referencias al *Tenorio* como: *El Nudo Corredizo* (parodia de *El nudo gordiano* que sólo incluye 4 versos parodiados del *Tenorio*); *Dolores... de Cabeza o El Colegial Atrevido* (parodia de *La Dolores* de Bretón, con apenas una referencia paródica a unos versos de la escena del sofá); *¡Simón Es Un Lila!* (parodia de *Sansón y Dalila* de Saint-Saens, con referencias a algunos versos de la Hostería), etc. También

¹ GIES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, p. 400. Título original en inglés *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, Cambridge University Press, New York, 1994. (Página citada según paginación de la versión española, Cambridge University Press, New York, 1996).

comentaremos brevemente cuatro obras más, algunas de las cuales han sido citadas como paródicas por autores como Gies, pero que no hemos considerado estrictamente como parodias del *Tenorio* de Zorrilla: *Un Tenorio de Broma*, de Bonifacio Pérez-Rioja, y su adaptación a zarzuela con el título *Llueven Tenorios o enredos de Carnaval* (basado en el escarmiento que reciben dos hombres casados, uno de ellos disfrazado de Tenorio); *El Nuevo Tenorio*, de Joaquín M^a Bartrina y Rosendo Arús (que pretende ser una segunda parte del *Don Juan Tenorio*, y no una parodia); *El Audaz don Juan Tenorio*², de Antonio Careta (que pretende esclarecer lo que Zorrilla dejó sin acabar. Así en la escena undécima del cuadro tercero, en el segundo acto, vemos que en realidad don Juan no conquista a Ana de Pantoja, sino que se hace pasar por don Luis sirviéndose de la oscuridad) y *Tenorio en Nápoles* (de octubre de 1900, que pretende ser la vida anterior a la narrada en la obra de Zorrilla). Estas tres últimas tienen en común que su argumento se dedica al Tenorio, aunque al centrarse en etapas de su vida ajenas a la obra (antes, después y sobre momentos no narrados en la original) usan algunos de sus versos situándolos en nuevas escenas. Así por ejemplo la escena del sofá se ve protagonizada por Ciutti y Brígida en *El Audaz Don Juan Tenorio*, o se cambian los tiempos (“Yo á palacios subiré”) en *Tenorio en Nápoles*. Por ello podría discutirse si se debe incluir estas tres obras entre las parodias de *Don Juan Tenorio*, por su base argumental. En cualquier caso en esta tesis abordaremos todas las parodias parciales por orden de publicación.

² CARETA Y VIDAL, Antoni, *El audaz don Juan Tenorio: drama en cinco actos y en verso*, Hijos de E. Hidalgo, Madrid, 1897. Estrenada el 28 de octubre de 1897 en el Teatro Principal de Barcelona. Imprenta de la Industria de Collazos y Tasis, Barcelona, 1899. Se puede descargar en diversos formatos desde Archive.org: <https://archive.org/details/elaudazdonjuante00care>

10. 1. UN TENORIO MODERNO

ZARZUELA EN UN ACTO Y EN VERSO

ORIGINAL DE JOSÉ MARIA NOGUÉS³

(Biblioteca Nacional; Fundación Juan March; Sociedad General)

Nos encontramos ante una de esas muchas obras que podríamos llamar parodias parciales de *Don Juan Tenorio*. El *Tenorio* de Zorrilla inspiró los nombres de los protagonistas, el título de la obra y algunos versos de la escena del sofá. Por contra, ni el drama de Tirso de Molina ni el de Zamora contribuyeron para nada a esta zarzuela. Fue la primera zarzuela donjuanesca presentada en el actualmente llamado Teatro de la Zarzuela⁴. Se estrenó la noche del 11 de junio de 1864.

El argumento de la obra no tiene, en absoluto, relación con la obra de Zorrilla. Pero el *Tenorio* del siglo XIX es consciente de lo que implica su nombre, y es por ello por lo que intenta no traicionarlo, manteniendo la raza, como él mismo dice al final de la obra:

hágase al mundo notorio,

que aquí no muere un instante,

³ “NOGUÉS Y GASTALDI (JOSÉ MARÍA). *Biog.* Escritor español, n. en Sevilla en 1838. Después de estudiar la carrera del notariado en la Universidad de su patria pasó á la corte, y ha sido bibliotecario segundo de la Biblioteca Real, bibliotecario-jefe de la de El Escorial y jefe de la sección de la prensa en el Gobierno civil de Madrid, estando en posesión de la cruz de Carlos III. Su primer obra teatral fué el drama lírico titulado *Jenaro «el Gondolero»*, que mereció ser aplaudido calurosamente por el público y por la crítica. Dió posteriormente á la escena las zarzuelas *Oro, astucia y amor*; *No es nada lo del ojo*, *La perla de Triana*, *Estafeta de amor*, *Un tenorio moderno*, *El Consejo de los Diez*, *Consultor jurisperito*, *La vigilante*, y *El celoso*; los dramas *Una madre* y *La herencia del pecado*, y las comedias en un acto *Ver visiones*, *Al año de estar casado*, *Pedro Ponce* y *Juan Carranza*, *Acteón*, *El marido anónimo*, *María*, *Un tenor jubilado*, *El alcalde de Amurrio*, y *El collar de perlas*; en colaboración con su paisano Alejandro Benesia ha escrito *El secreto de un mendigo*; con Enrique Gaspar, *¿Con quién caso á mi mujer?*, y con Liern, las zarzuelas *Blancos y azules* y *Armas iguales*, así como la comedia *Dos iniciales*. Además de las obras citadas, ha escrito, pero permanecen sin estrenar, las siguientes: *Catiya*, *Sueños de amor*, *Naufregar en la orilla*, *El diablo en Sevilla*, *El viejecito*, *Saldo de cuentas*, *Araña*, *Concha* y *Cortés*, *Cambio de trajes*, y *Dos niños*, zarzuelas; y las comedias *Laura*, *¿Quién es él?*, *Influencia femenina*, *A lo tuyo, tú*; *Un beso*, y *Cartas de don Juan*; *Algo de mucho* y *Un presidio suelto*, apropósitos en un acto, y últimamente *La fuente milagrosa*, entretenimiento cómico-lírico. Ha conseguido el primer premio en los tres certámenes públicos á que ha concurrido, uno de ellos otorgado por la Biblioteca Nacional á la obra titulada *Seudónimos, anónimos, anagramas é iniciales de autores y traductores españoles é hispano-americanos*, en la actualidad inédita. En 1900 fué redactor del periódico *Gente Vieja*; colaboró con el conde de Valencia de don Juan en la publicación del Catálogo de la Real Armería y figura en primer lugar entre los principales redactores del Catálogo de la Biblioteca Real, *Autores: Historia* (t. II, A-B).” (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*)

⁴ MANSOUR, George P., “Algunos don Juanes olvidados del siglo XIX”, *Revista de estudios Hispánicos*, Vol. II, N.º 2, University of Alabama Press, Noviembre 1968, páginas 5-6.

la raza altiva y galante
del noble don Juan Tenorio.

La Inés moderna es enérgica y hábil, hasta el punto de convertir el burlador en burlado. Ésta es, sin duda, una de las principales contribuciones de Nogués⁵.

Dado que en esta Tesis sólo se pretende abordar el estudio de las parodias de *Don Juan Tenorio*, limitaremos el estudio de esta parodia parcial a algunos de los escasos versos de *Un Tenorio Moderno* en los que exista suficiente similitud, intercalando breves resúmenes del resto de esta obra para no aislar los versos paródicos del contexto.

La historia trata de una viuda, *doña Inés*, que, aburrida, dedica parte de sus ratos de ocio a coquetear con los hombres, y a burlarse de ellos cuando pican el anzuelo. Su criada, Lucía, opina que está jugando con fuego y le recomienda que se vuelva a casar. Inés cuenta veintidós años y una buena fortuna adquirida tras ganar un pleito. Dicho pleito se lo llevó un abogado llamado Tenorio, al que por desgracia no llegó a conocer. Inés no desea volverse a casar:

viuda y libre, seré
la reina del coquetismo!...

La protagonista canta a la falsedad de los hombres (música de Enrique Broca e Ignacio Agustín Campo). Entre tanto, le es entregado un ramo de flores con una nota de amor desesperado de don Lino, abogado que, tras pretender su amor, fue correspondido con una carcajada por parte de Inés. Don Lino finaliza su carta con una burla (lo que va a matar es su hambre). Inés, furiosa, arroja el jarrón con las flores por la ventana.

El jarrón aterriza sobre la cabeza de don Juan, protegida por fortuna con un sombrero que queda destrozado. Juan sube y es recibido por Lucía a quien exige una indemnización para adquirir un nuevo sombrero.

Ante la aparición de Inés, Juan cambia de actitud, rechaza los cuatro duros, y da comienzo el galanteo con un: ‘tengo envidia al sombrero’. Este descenso desde una actitud hiperemocional, primaria y agresiva, hasta una tranquila y subordinada, perdurará

⁵ Artículo citado, página 9.

durante toda la obra⁶. Esto no implica en este caso un deseo de conquistar, sino un amor a primera vista que nos conducirá a un don Juan burlado.

Inés intenta despedirlo, haciendo alusión a una pretendida novia que Juan mencionó a Lucía. Juan indaga su nombre y le dice el suyo.

Al salir tropieza y rompe el tubo de un quinqué con los restos de su sombrero, lo que aprovecha para repetir con gracia la escena del arrepentimiento y del ofrecimiento de indemnización. La situación se hace tensa por no saber cómo prolongarla. Inés decide coquetear. Juan lo advierte.

Don Juan decide lanzarse y le manifiesta que le gusta ella:

JUAN.	Y mas se aumenta ese ardor	D. J.	
	que en mi pecho se ha encerrado,		
	porque todo a vuestro lado		
	está respirando amor!...		que están respirando amor? 2183

E insiste usando palabras prestadas de su homónimo:

JUAN.	de un fuego exterminador	D. J.	un fuego germinador	2200
	esté en mi pecho encerrado ,		no encendido todavía,	2201
	si todo, Inés, á tu lado		¿no es verdad, estrella mía,	2202
	está respirando amor!...		que están respirando amor?	2203

Terminando sus intervenciones con coletillas prestadas del Tenorio de Zorrilla:

JUAN.	que todo, gacela mía ,	D. J.	¿no es verdad, gacela mía ,	2192
	junto á tí respira amor!...		que están respirando amor?	2193

INÉS. (Se levanta.) Modere usted ese afán. (Con calma.)

JUAN.	¡No es posible, hermosa Inés!	¡Oh! Sí, bellísima Inés,	2214
-------	--------------------------------------	---------------------------------	------

Don Juan hace gala de sus dotes musicales a la guitarra y entona el ‘miserere del Trovador’, subrayando parte de la letra con segunda intención. Inés alaba su arte y continúa la canción, haciendo hincapié en un verso que habla de fingir pasión. Juan vuelve a la carga ante las esperanzas que le insinúa Inés.

¡eres fuego, estopa yo!...
vino el diablo, ya sopló,
bella Inés, y estoy ardiendo.

Inés llama a la criada, reclamando un vaso de agua en tono burlesco, y le abandona.

Pero Juan es un *don Juan* y no se rinde tan fácilmente:

⁶ Artículo cit., p. 7.

que en cuestiones amorosas
retirarse ante el peligro,
nunca hará honor á un don Juan,
si Tenorio es su apellido.

Nogués insiste en explotar la coincidencia de ambos onomásticos por boca de don Juan:

Quisiera ver a mi homónimo
en estos lances metido:
no fué el siglo diez y seis
como el siglo en que vivimos:
en este[sic] habrá Ineses, pero
de Ulloa no las he visto.

Don Juan intenta comprar a la doncella en un esfuerzo más de emulación del personaje original, y lo consigue. Le entrega una tarjeta con su nombre completo y se inventa que hace tiempo que habita bajo su ventana esperando una oportunidad. La deja sola para que actúe, despidiéndose con versos tomados al pie de la letra del emplazamiento con la doncella de doña Ana de Pantoja en la obra de Zorrilla:

JUAN. **Adios, pues, franca Lucía.** [sic] D. J. **Adiós, pues, franca Lucía.** 1428

LUCÍA. **Adios, pues, rico don Juan.** LUC. **Adiós, pues, rico don Juan.** 1429

Cuando la viuda recibe la tarjeta y ambas advierten que se trata del abogado que llevó su caso, lo creen. El moderno Juan reaparece con un nuevo tubo para sustituir el roto, y con sombrero nuevo. Cuando se despide es retenido por Inés. Él comienza su venganza, diciendo que lo espera su novia. Ella solicita su perdón, ya que ignoraba quién era y lo mucho que le debe. Juan está desconcertado durante un momento hasta que todo se aclara. El protagonista aprovecha la situación para exigirle una declaración. La protagonista se resiste, pero, al cabo, se le acerca y termina cediendo:

INÉS. ¿Fuego en mis ojos no ves?

¡Este amor mi dicha fragua!...

Don Juan toma venganza, llamando a la doncella para que traiga agua, usando las mismas palabras con las que ella hizo burla de él. Ella se enfada llamándole ‘monstruo’. Una vez conseguida esta situación de empate, don Juan propone firmar la paz y contraer matrimonio, pues son ‘tal para cual’. Nozick encuentra en esta igualdad la característica que define al don Juan de Nogués: “Sometimes Don Juan meets his equal in the woman to

whom he makes love. In an early travesty, *Un Tenorio moderno*, Doña Inés is a young widow, bored with life”⁷, nos cuenta en “Some parodies of *Don Juan Tenorio*”. Con ello considera don Juan que se ha salvado:

la raza altiva y galante
del noble don Juan Tenorio.

Nuestro don Juan moderno también es capaz de amar como el de Zorrilla, aunque su amor no está idealizado ni deificado, sino que es sencillo y humano. Esta interpretación es más adecuada para una zarzuela, más realista que el drama y la ópera, al menos en esa época en que éstos se inclinaban más a lo romántico y a lo fantástico.⁸ Nogués cambia, hasta cierto punto, la interpretación tradicional del tema, y transforma al protagonista en un abogado sevillano del siglo XIX, nos dice Mansour⁹. Esta zarzuela “trata de crear un retrato romántico, pero a la vez moderno, de Don Juan. Este Don Juan, como el de Bretón, posee ese elemento casi siempre presente en el tipo donjuanesco - el de tergiversar. [...] sin embargo no se sirve de esta deformación de la realidad para impresionar [...] Esta faceta de su modo de ser no se extiende por la zarzuela entera, porque de pronto la modera y se queda en el nivel de la realidad.”¹⁰

Es desde luego esta obra de más calidad que algunas de las parodias completas que se estudian en esta tesis, pero no es éste el motivo por el que escogemos tratar unas más extensamente que otras. Pero no podemos menos que dejar constancia de que su lectura es amena y entretenida, sus diálogos ocurrentes y bien llevados y la calidad literaria indudable. No es objeto de esta tesis tratar todas las obras en las que aparezcan menciones o versos del *don Juan* de Zorrilla, entre otras cosas porque ello sería imposible. Tampoco es su intención abordar todas las obras que parodien o traten del mito de don Juan, sino sólo a la obra concreta de Zorrilla.

⁷ NOZICK, Martin, “Some parodies of *Don Juan Tenorio*”, *Hispania*, XXXIII, Oberlin College, Oberlin, Ohio, 1950, pp. 106-107.

⁸ Artículo citado de MANSOUR, p. 7.

⁹ *Apud* MANSOUR, p. 6.

¹⁰ *Ibíd.*

10. 2. TENORIO Y MEJIA

Juguete Cómico en un acto y en verso Por Leandro Torromé¹¹

“Estrenado con éxito extraordinario[sic] en el **Teatro Martín** de Madrid

el 15 de octubre de 1877”

(Sociedad General de Autores y Editores)

No se puede considerar en absoluto que esta obra sea globalmente una parodia de *Don Juan Tenorio*, sino en todo caso, una «parodia parcial». Los personajes hacen gala de apellidarse como los del famoso drama y aprovechan este hecho para gastar alguna broma. Tan sólo se parodia en toda la obra la «escena del sofá», al declararse don Gil Tenorio a su ama de llaves, Sebastiana. Por ello nos limitaremos a hacer un breve resumen de la obra, reproduciendo solamente esa única escena parodiada.

Los dos amigos y compañeros de pensión, Gil Tenorio y Carlos Mejía, terminadas ya sus carreras (Gil, de derecho) se sienten desairados por los amores que pretenden: Gil Tenorio no es admitido por Rita por tener una cuantiosa deuda monetaria, que al parecer no es tal, aunque él no consigue demostrarlo; Mejía es rechazado por la madre de su amada Teresa, Sebastiana, porque a ella le gusta Gil. Ambos planean suicidarse.

Mejía convence a Tenorio para que pida la mano de la ya entrada en años Sebastiana, para después persuadirla de la conveniencia del matrimonio entre Mejía y Teresa. Tenorio procede a declararse parodiando la famosa «escena del sofá», llamándola Inés, y lanzándose de pronto y exageradamente:

¹¹ MOMPÓ NAVARRO, Jacob, “La Família Torromé: Introducció a l'estudi d'una família de dramaturgs del tombant del segle XIX”, *Revista Internacional d'Humanitats*, n° 33, CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, jan-mar 2015: “Veiem, doncs, com al llarg de la segona meitat del segle XIX Leandre Torromé és un autor distingit que actua arreu de l'Estat a teatres més o menys prestigiosos. Així i tot, entre actuació i actuació, el nostre autor trobà temps per a la redacció de diferents obres, sovint dutes a escena sobretot arreu del territori valencià. Al llarg de la seua carrera com a dramaturg, Leandre Torromé deixà un notable rastre de les estrenes de les seues obres que podem resseguir mitjançant les hemeroteques, catàlegs y ressenyes. En aquest sentit, podem citar com a obres seues *Diabluras de Serafina*, *La silla de Espinas*, *Los políticos del día*, *Astronomía de amor*, *Los pozos de sangre*, *Agapito*, *Pescar por partida doble*, *Pelillos a la mar*, *Les festes del sentenar*, *Las bodes de D. Canuto*, *Los dos socios*, *Agencia teatral*, *El cojo de Sariñena*, *El oso del Norte y el oso del Mediodía*, *El buey Apis*, *La molinera de Silla*, *Telegrafía de amor*, *Les Choyes de Roseta*, *Luchas Civiles*, *Pobres i richs y Tenorio y Mejía*. Aquestes quatre últimes, en diferents catàlegs són atribuïdes erròniament al seu fill Leandre Torromé i Ros.”

TENO.	Ah!... ¿no es cierto, ángel de amor,	D. J.	¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,	2170
	que aunque esto merezca grilla,		que en esta apartada orilla	2171
	junto á mí y en esta silla		más pura la luna brilla	2172
	respiras mucho mejor?		y se respira mejor?	2173
	El tufo de la cocina		Esta aura que vaga llena	2174
	y esos olores sencillos		de los sencillos olores	2175
	que evaporan los hornillos		que brota esa orilla amena;	2177
	de la inmediata cocina!...		de las campesinas flores	2176
	El coc... coc... de la gallina		esa agua limpia y serena	2178
	que canta en el ponedor		que espera cantando al día,	2181
			que atraviesa sin temor	2179
	y hasta Paco el aguador		la barca del pescador	2180
	con sus chanclos y cubeta...			
	¿no es cierto ojos de mosqueta,		¿no es cierto, paloma mía,	2182
	que están respirando amor?		que están respirando amor?	2183
	Y ese par de lagrimones		Y esas dos líquidas perlas	2204
	tan gruesos como membrillos,		recoge entre esos millares	2185
	que al correr por tus carrillos		que se desprenden tranquilas	2205
	me dán, por lo [sic] retozones,		de tus radiantes pupilas	2206
	de beberlos tentaciones!...		convidándome a beberlas,	2207
	Y ese hipo encantador		de sí mismas al calor;	2209
	y ese encendido color		y ese encendido color	2210
	que es tu nariz reverbera!...		que en tu semblante no había,	2211
	¿no es verdad... mi pupilera!...		¿no es verdad, hermosa mía,	2212
			¿no es cierto, paloma mía,	2182
	que están respirando amor?		que están respirando amor?	2213
	Oh! sí[sic], patrona de fama!...		¡Oh! Sí, bellísima Inés,	2214
	sol del culinario arte;		espejo y luz de mis ojos;	2215
	mantenerme sin pagarte		escucharme sin enojos,	2216
	como lo haces no es camama;		como lo haces, amor es:	2217
	Mira aquí á tus plantas, oh ama		mira aquí a tus plantas, pues,	2218
	de huéspedes!... el rigor		todo el altivo rigor	2219
	de este soltero traidor		de este corazón traidor	2220
	que célibe ser quería,		que rendirse no creía,	2221
	adorando... cachea mía!		adorando, vida mía,	2222
	la esclavitud de tu amor!		la esclavitud de tu amor.	2223

Sebastiana, conmovida por las declaraciones de Gil Tenorio, sigue el juego y simula, también con exageración, a doña Inés de Ulloa:

SEBA. Calla, amor mío, ¡ay que afan!	D.ª I. Callad, por Dios, ¡oh, don Juan!	2224
ó aquí me voy a morir ...	mucho tiempo sin morir	2226
pues no puedo resistir	que no podré resistir	2225
los sudores que me dan!	tan nunca sentido afán.	2227
D. Gil!... D. Gil!... yo lo imploro	¡Don Juan! ¡Don Juan! yo lo imploro	2256
de amor hecha un chicharrón!	de tu hidalga compasión:	2257
ó arráncame el corazón...	o arráncame el corazón,	2258
ó árame... porque te adoro.	o árame porque te adoro.	2259

Sebastiana manda escribir una carta a su nuevo amado, revocando su proyecto de boda con Sisebuto, sexto y último personaje de la obra -o cuarto, si consideramos que ninguna de las pretendidas por nuestros protagonistas hacen acto de presencia-, pero sigue en desacuerdo con la boda de Mejía.

En esto llega una carta exculpatoria para Tenorio, con lo que éste reconsidera su boda con Sebastiana y le confiesa el engaño. Sebastiana, como es natural, monta en cólera. Pero Tenorio la amenaza con divulgar la carta en la que anula su matrimonio con Sisebuto y lo fija con Tenorio, ridiculizándola ante todo el mundo, si no lo perdona y accede al matrimonio de Mejía.

Sebastiana cede ante este chantaje, permitiendo el matrimonio. Sisebuto vuelve a pedir la mano de Sebastiana animado por el éxito de las amenazas de Tenorio. Gil, Resuelto ya el problema de su deuda, se casará con su amada Rita.

Como puede verse, el argumento es totalmente ajeno a nuestro *Don Juan Tenorio*, y tan sólo se hace uso de una escena.

10. 3. LA NOCHE DEL TENORIO

HUMORADA CÓMICO-LÍRICA EN UN ACTO, EN PROSA

POR FELIPE PÉREZ CAPO¹²; MÚSICA MIGUEL SANTONJA

MADRID, FLORENCIO FISCOWICH, 1897, ESTRENO: TEATRO ROMEA, MADRID, 29 OCTUBRE

(Fundación Juan March; Sociedad General)

Las múltiples citas y referencias al *Tenorio* encajan en la estructura argumental por tratarse de la historia de una compañía de cómicos que representan el *Tenorio* en un pueblo de Toledo. En este aspecto, guarda relación con el ya estudiado *El novio de doña Inés*. No se parodia por lo tanto el argumento de *Don Juan Tenorio*, sino que sólo se lo cita y la mayor parte de las veces textualmente, sin deformación alguna. Esto no excluye que en alguna ocasión puntual se parodien algunos textos del *Tenorio* cual es el de la «escena del sofá» en la XII de *La noche del Tenorio*.

Otro hecho peculiar, en el que se ve reflejada la autora de esta tesis doctoral, viene propiciado por la bien simulada «obsesión» de los cómicos, que hartos de ensayar y representar el *Tenorio*, lógicamente no pueden evitar hacer continuas citas y referencias al texto de la obra a la menor ocasión, haciendo de su vida una especie de parodia del *Tenorio*.

Veamos algunas de las coincidencias de esta obra con la de Zorrilla, centrándonos sobre todo en las partes parodiadas más que en las simples citas, todo ello sin perder el hilo argumental de la misma.

La acción se desarrolla en un pequeño pueblo de Toledo. En una cuadra del mismo se va a interpretar *Don Juan Tenorio*. Los aldeanos rayan con el analfabetismo y sólo esperan diversión, volteretas, malabarismos y chistes, y no la representación de una obra culta, ajena a su comprensión. Todos los personajes hacen gala de una notable ignorancia y de un lenguaje escaso y plagado de vulgarismos que a nivel del texto se concretan en faltas

¹² “PÉREZ CAPO, FELIPE (Sevilla, 1878-¿?). Dramaturgo menor. Hijo de Pérez y González, fue autor de abundante número de piezas cómicas, zarzuelas, sainetes y entremeses, entre los que, por citar algún título, cabe mencionar *El organista de Móstoles* (1904), *El alma del cantarillo* (1906), *¡Yo necesito casarme!* (1912) y *La novia de don Juan* (1915). Escribió también cuentos (*De aquí y de allí*, 1903; *Fruta prohibida*, 1910, y *Pastillas de menta*, 1914) y novelas, entre las que destaca *Flor de la estufa* (1908), *Amor vicioso* (1918).” (*Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana N-Z*, dirigido por Ricardo Gullón, Alianza Editorial, Madrid, 1993, II, p. 1240.)

de ortografía que el autor suele poner en cursiva, para marcar las características de sus personajes y que no se los achaquen a él. El encargado del guardarropa se ha ocupado de que no falte nada de lo necesario para la representación, y se lo cuenta al alcalde:

“me he *procurao* un filtro [...] *Pa* la escena de la carta.

¿No *ice* la Inés?”

GUAR.	«¡Oh, qué filtro envenenado	D. ^a I.	¡Ay! ¿ Qué filtro envenenado	1732
-------	------------------------------------	--------------------	-------------------------------------	------

	me das con este papel!»?		me dan en este papel,	1733
--	---------------------------------	--	------------------------------	------

“*pué* utilizarse en la escena del sofá”.

GUAR.	«¡Ah! Que me habéis dao á que me bebiera	D. ^a I.	¡Ah! Me habéis dado a beber	2232
-------	---	--------------------	------------------------------------	------

	un filtro infernal sin duda.»		un filtro infernal, sin duda,	2233
--	--------------------------------------	--	--------------------------------------	------

“*pué* servir *pa* el *ato* de la cena”.

A lo que el alcalde contesta

“*Pa* darles el agua *filtrá*”.

GUAR.	« Señores, ¿á qué andar llamando?	D. J.	¡ Señores! ¿A qué llamar?	3397
-------	--	-------	----------------------------------	------

	Los muertos se han de filtrar		Los muertos se han de filtrar	3398
--	--------------------------------------	--	--------------------------------------	------

	por la <i>parez</i>»		por la pared; adelante.	3399
--	-----------------------------	--	--------------------------------	------

El cartel anunciando la representación lo ha hecho el veterinario, porque jamás comete faltas de ‘*geometría*’. El cartel anuncia el ‘*Esterno*’ de ‘*DON GUANTE NORIO*’.

El argumento de la obra se basa en el enredo que se produce alrededor de la hija del Alcalde, Casta de nombre, que pretende escaparse con el Sobrino del Cura durante la representación. Pero el Primer actor de la compañía tuvo amores con ella cuando residía en la villa (Constantino, el hijo del Boticario), y al encontrarlo de nuevo decide cambiar de compañero de huida. El sobrino emplaza a Casta para la huida a las diez:

SOB.	« A las diez allí estaré. »	D. JUAN	<i>a las diez aquí estaré.</i>	1425
------	------------------------------------	---------	---------------------------------------	------

HIJA	« Adiós, gallardo... don Juan. »	LUCÍA.	Adiós, pues, rico don Juan.	1429
------	---	--------	------------------------------------	------

		D. JUAN	yo gallardo y calavera,	468
--	--	---------	--------------------------------	-----

Los actores tienen que huir de los espectadores, para no ser linchados, y recaban de casualidad en la casa aún vacía del Alcalde en la que se han citado el Sobrino y Casta. Los cómicos se asustan al oír gritos en el exterior. El Primer actor aprovecha para citar la obra:

P. ACTOR	«¡Cual[sic] gritan esos malditos,	D. JUAN	¡Cuál gritan esos malditos!	1
	pero mal rayo me parta!...»		Pero ¡mal rayo me parta	2

Y el Barba señala que en ese punto de la obra ‘empezó el escándalo esta noche’. El Primer actor recuerda que al terminar el primer acto, citando los versos 524-525 (el primer acto termina en el 835), alguien del público le pidió que diera ‘dos saltos mortales’.

P. ACTOR	«Y lo que él aquí escribió	D. JUAN	y lo que él aquí escribió	524
	mantenido –está- por él:»		mantenido está por él.	525

De hecho, la única escena que rió y aplaudió el auditorio, llegando a pedir la repetición, fue la del sofá. Y esto fue porque el sofá tenía una pata rota y, al recitar los versos 2258-2259, cayeron aparatosamente sobre el apuntador.

DAMA	«¡Arráncame el corazón	D. ^a INÉS	o arráncame el corazón,	2258
	ó ámame porque te adoro!...»		o ámame porque te adoro.	2259

Pero al retirarse atolondrados, los asistentes a la función pidieron cárcel para los cómicos. Al final arrojaron todo tipo de comestibles y objetos varios. En fin, un escándalo total.

P. ACTOR	«Llamé al cielo y no me oyó,	D. JUAN	Llamé al cielo, y no me oyó,	2620
	y pues sus puertas me cierra...»		y pues sus puertas me cierra,	2621

Y salieron huyendo por la puerta falsa.

Los cómicos planean escapar del pueblo de uno en uno para no ser notados.

Cualquier ruido los altera:

GALÁN	¿Llamarán?	D. JUAN	Mas ¿llamaron?	3314
P. ACTOR	«Será algún menguado	AVELLA.	Algún menguado	3317
	que al pasar habrá llamado		que al pasar habrá llamado	3318
	sin mirar siquiera dónde.»		sin mirar siquiera dónde.	3319

El Galán y el Primer actor, cual Mejía y don Juan, planean escaparse con la hija del Barba aprovechando la situación. El Barba se queja de que siempre le silban:

BARBA	«¡Por donde quiera que voy	D. JUAN	pues por doquiera que voy	411
	va el escándalo conmigo!...»		va el escándalo conmigo.	412

El Primer actor pasa una lista de sus conquistas a su competidor el Galán. La Hija del Alcalde encabeza la lista: siete del *coin*, cuatro costureras, tres chalequeras, dos jovencitas, dos características, una poetisa, una ciclista, una torera, una pelotari.

P. ACTOR	Yo me declaré á cuantas ví.	D. JUAN	<i>no hay hembra a quien no suscriba:</i>	488
	«¡Desde la princesa altiva		<i>Desde la princesa altiva</i>	486
	á la que pesca en ruin barca!»		<i>a la que pesca en ruin barca,</i>	487
	[...]			
	«¡Yo á los sótanos subí,		yo a los palacios subí,	507
			y a los palacios subí,	3734
				506
	yo á las guardillas bajé!»		Yo a las cabañas bajé,	3733

El Barba aparece con un conejo a la cazuela y bromea: “Va á empezar el acto de la cena”. El Primer actor sigue la chanza: “¿Sin haber ido al cementerio?” El Barba apunta que dado el mal aspecto del conejo conseguirán «acabar el *Tenorio*», porque terminarán todos en el cementerio. El Primer actor escribe una carta a Casilda, la hija del Barba, mientras los otros le gritan para que se una con ellos a comer:

P. ACTOR	«En cuanto acabe la carta	D. JUAN	si en concluyendo la carta	3
	pagarán caros sus gritos.»		no pagan caros sus gritos!	4

Y se la entrega a su ama, doña Restituta, diciéndole:

P. ACTOR	«Este pliego	D. JUAN	Este pliego	39
	irá dentro del horario		irá dentro del horario	40
	en que reza la Casilda		en que reza doña Inés	41
	á sus manos á parar.»		a sus manos a parar.	42

La Característica se la entrega directamente a la Dama, la cual lee:

DAMA	«Casilda del alma mía.	D. GO.	«Doña Inés del alma mía...»	1896
	Y la firma Constantino.»		Y la firma de don Juan.	1897

CARAC. ¿Qué te dice?

DAMA	«Casilda del alma mía.»	D. ^a INÉ.	«Doña Inés del alma mía.»	1644
------	-------------------------	-------------------------	---------------------------	------

BARBA	(Comiendo.) «¡Virgen Santa, qué principio!»		¡Virgen Santa, qué principio!	1645
	Suena una campana...			

P. A.	Esa campana...	ESTA.	y las campanas doblando	3709
-------	----------------	-------	-------------------------	------

BAR.	(¡Está doblando por mí!)		por ti están, y están cavando	3710
------	--------------------------	--	-------------------------------	------

P. A. Las diez. Nada se oye. Empiece el desfile.
Ya sabéis.

	A las once en las afueras.	D. JU.	a las nueve en el convento,	1432
BAR.	(¡A las doce en el depósito!)		a las diez en esta calle. (Vanse.)	1433

La Hija del Alcalde, tras dejar una carta para su padre, se encuentra con el Primer actor y, en la oscuridad, supone que es su tío al que Teófilo habrá confesado todo. Ella decide pedir perdón de rodillas, y él, por si es un guardia, también. Pero enseguida se reconocen. Él asegura que ha venido para casarse con ella. Ella le cuenta que su padre se ha empeñado en que sea monja. Él dice que la raptará “(¡Otra vez al *Tenorio!*)”. La Hija decide escapar con el actor, antes de que aparezca Teófilo. Huyen diciendo:

P. ACTOR	(«¡ En todas partes dejé	D. JUAN	y en todas partes dejé	509
	memoria amarga de mí!»)		memoria amarga de mí.	510

El Galán no está dispuesto a consentir que el Primer actor se escape con la Dama (no sabe que ha cambiado de opinión y ha huido con la Hija del Alcalde) y en la oscuridad confunde a la Característica, que entra exclamando,

CARAC.	«¡ Qué noche, válgame Dios! »	BRÍG.	¡Qué noche, válgame Dios!	1910
--------	--------------------------------------	-------	----------------------------------	------

citando el 1910 del *Tenorio* con la Dama y procede a declararle su amor:

CARAC.	(«¡ Ay, este hombre es una fiera! »)	BRÍG.	¡Ay! Este hombre es una fiera.	1795
--------	---	-------	---------------------------------------	------

Y le propone huir juntos. La Característica no se resiste a semejante proposición:

CARAC.	« Vaya me habéis convencido	BRÍG.	Vaya; y os la he convencido	1246
	con tal maña y de manera		con tal maña y de manera	1247
	que iré como una cordera		que irá como una cordera	1248
	tras vos.»		tras vos.	1249

[...]

	«¡ Bah! Pobre zarza enjaulada,		¡Bah! Pobre garza enjaulada,	1250
	dentro, una jaula metida...»		dentro la jaula nacida,	1251

El Galán se apercibe de su error, pero decide seguir la broma:

GAL.	«¡ Ah! ¿No es cierto, angel[sic] de amor,	D. J.	¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,	2170
	que en esta apartada orilla		que en esta apartada orilla	2171
	no luna la pura brilla?...»		más pura la luna brilla	2172

[...]

Esos dos ojos que son...	Y esas dos líquidas perlas	2204
¡Oh! la palabra no hallo...	que se desprenden tranquilas	2205
que son dos ojos... (de gallo)	de tus radiantes pupilas	2206
trastornaron mi razón.	convidándome a beberlas,	2207
Esa boca que ha de ser	Y estas palabras que están	2194
el encanto de mi vida,	adorando, vida mía,	2222

y que ya tiene perdida...	que en tu semblante no había,	2211
(la costumbre de comer.)		
Esa barba, que, en verdad,	Esa armonía que el viento	2184
es más que barba, ¡alma mía!	¡Alma mía! Esa palabra	2260
porque es---¡siempre lo diría!---		
es una barba... (ridad).		
ese rostro encantador	y ese encendido color	2210
que el mirar da... (escalofrío).		
¿No es verdad, lucero mío,	¿no es verdad, gacela mía,	2192
que están respirando amor?	que están respirando amor?	2193

A lo que, en justa correspondencia, la Característica cae rendida:

CARAC.	¡Ah! Aunque soy timorata	D. ^a I.	No, don Juan, en poder mío	2248
	no puedo resistir ya.		resistirte no está ya:	2249
	¡Yo voy á tí como va		yo voy a ti como va	2250
	el actor tras la contrata!		sorbido al mar ese río.	2251
	Severiano, yo lo imploro		¡Don Juan! ¡Don Juan!, yo lo imploro	2256
	de tus hidalgas maneras;		de tu hidalga compasión:	2257
	jarráncame... lo que quieras,		o arráncame el corazón,	2258
	ó <i>amamé</i> porque te adoro!		o ámame porque te adoro.	2259

Y termina la escena (escena XII), intentando amarrar la boda tan ansiada por las mujeres en multitud de comedias de esta época, como evitada por los varones de dichas obras.

CARAC.	«¿Cuándo al cura hemos de ver?	D. ^a I.	A mi padre hemos de ver.	2294
GALÁN	¡En cuanto empiece á clarear!»	D. J.	Sí, en cuanto empiece a clarear.	2295

El Sobrino acude a su cita y confunde al Barba con Casta. El Barba guarda silencio para no descubrirse ante el desconocido. El Sobrino le da cincuenta reales para que los guarde. El Barba escapa y el Sobrino topa con el Alcalde, al que llama ‘gacela mía’, que le golpea. La Dama entra con un farol y el Alcalde descubre a los cómicos. El Barba amenaza al Galán con denunciarle al Alcalde por pretender huir con Casilda, a lo que el Galán le responde en bajo:

GALÁN	«¡Comendador que me pierdes!»	D. JUAN	¡Comendador, que me pierdes!	2556
-------	-------------------------------	---------	-------------------------------------	------

El Alcalde pregunta qué hacen ahí todos esos ‘mamarrachos’:

BARBA	«¡Anciano, la lengua ten!»	D. JUAN	Anciano, la lengua ten,	2449
-------	----------------------------	---------	--------------------------------	------

El Alcalde los deja ir bajo promesa de no volver y sigue interrogando al Sobrino acerca del paradero de su hija. En eso llega su hija ‘con *Don Juan Tenorio*’, de la mano de una pareja de Guardias que los han sorprendido huyendo en un burro. El Sobrino exige sus cincuenta reales, pero ella dice que no se los ha dado. Constantino niega ser cómico, alegando que sólo lo fingió para volver al pueblo a por su hija. El Alcalde les da la bendición y pide al público, para finalizar la obra, el visto bueno a *La Noche del Tenorio*.

La obra incluye un anexo con ‘DOS PLANITOS’ y un epílogo, tras el estreno, firmado por ambos autores, literario y musical, en el que, poniéndolo en boca del público, se alaba la obra, los actores y el director (José Suárez):

[LA GENTE:]	---¡Como que hay un director	D. LUIS:	diciendo: <i>Aquí hay un don Luis</i>	594
	<i>que vale lo menos tres!!--</i>		<i>que vale lo menos dos.</i>	595

10. 4. OTRAS PARODIAS CON REFERENCIAS AL *TENORIO*

10. 4. 1. EL CARNAVAL DE SEVILLA

ZARZUELA CÓMICO-LÍRICA DEL GÉNERO ANDALUZ

(Biblioteca Nacional)

Esta obra, en dos actos y en verso de Enrique Prieto con música de Miguel Blanco, fue representada durante diez y siete noches consecutivas en el teatro del Recreo en 1872. La obra no describe más que a un don Juan de pacotilla, al que, por cierto, se le da un nombre muy apropiado, *Figurín*. El tal Figurín no cesa de meter la pata en sus sucesivos intentos de conquistar bellas damas prometiéndoles falsamente matrimonio. Tales damas al quitarse el antifaz, tras el que van ocultas por hallarnos en un baile de carnaval, resultan ser feísimas, cuando no hombres disfrazados.

A pesar de que el tema está inmerso en el donjuanismo, no presenta relación argumental alguna con el *Tenorio* de Zorrilla ni con ningún otro *Don Juan*, pero en la página 10 de la edición de G. Alhambra de 1875, se parodian unos versos del Tenorio:

FIG.	<i>Por donde quiera que fuí</i>	D. J.	<i>Por dondequiera que fui</i>	501
	<i>á los sastres engañé,</i>		la razón atropellé,	502
	<i>á las patronas burlé</i>		a la justicia burlé,	504
	<i>y con los primos viví!</i>		y a las mujeres vendí.	505
	<i>Yo á los hoteles subí,</i>		yo a los palacios subí,	507
	<i>yo á los figones bajé!</i>		Yo a las cabañas bajé,	506
	<i>De gorra tomé café</i>		y en todas partes dejé	509
	<i>y de sombrero bebí.</i>		memoria amarga de mí.	510
	<i>Ni reconocí cuidado</i>		Ni reconocí sagrado,	511
	<i>ni me paré en meditar</i>		ni en distinguir me he parado	514
	<i>que me pudiera engañar</i>		que pudo matarme a mí	519
	<i>el que yo habia[sic] engañado.</i>		aquel a quien yo maté.	520

10. 4. 2. TRAIADOR, INCONFESO Y BUFO

PROFECÍA CÓMICO-LÍRICA EN UN ACTO

(Biblioteca Nacional)

Esta pequeña obra escrita ‘POR VARIOS ABONADOS AL TEATRO DE LA ZARZUELA’, y con música de Reparaz, se estrenó en el teatro de Paul –Bufos Madrileños– el 23 de octubre de 1872. Fue impresa por Gabriel Alhambra en 1873. Estas Zarzuelas de pocos personajes y pocos coros son ideales para los cafés-cantantes y teatros de pequeñas orquestas.

Los autores nos cuentan en un único acto el arrepentimiento de la personificación del ‘Género Bufo’, al que nominan como Bufo a secas. Bufo se presenta en el Parnaso ante las Musas y las Ninfas, vestido de frac negro y prometiendo su conversión al creer que ha caído en desgracia en España. Apolo presidirá la ceremonia de su arrepentimiento. La elección de Apolo viene motivada porque en esta época el teatro Apolo se caracterizaba, junto con el Español y el Circo, por ser lugar con fama de representaciones serias, dejando para los demás las típicas y rentables representaciones ‘por horas’¹³

Talia y Momo regresan de Madrid, a donde han ido de incógnito. Cantan que Madrid es Jauja: todos comen pero nadie trabaja, pues les sustenta ‘*La pátria*[sic]’. Todos sudan para comer del presupuesto nacional:

del presu... supongo

que me entiende usted.

La crítica de los autores a la España de su tiempo se torna mordaz hasta concluir:

ya no queda un español

que no haya sido ministro.

Poco durará ya esta libertad, producto de la revolución de 1868 contra el tradicionalismo y la inmoralidad política de la camarilla isabelina, libertad incrementada por la exaltación republicana del presente año, 1873. El fin del Sexenio Liberal tendrá lugar en 1874 con el golpe militar de Pavía y la vuelta al absolutismo con la restauración de la monarquía

¹³ SIMÓN PALMER, M^a C., *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX*, Segismundo, 1974, pp. 85-137.

borbónica en 1875 tras la proclamación de Martínez Campos en Las Alquerías¹⁴. Este fracaso o vuelta atrás de la masa liberal que protagonizó la Revolución -Unionistas, progresistas y demócratas- se produjo como respuesta a la agresividad de las masas populares una vez liberalizadas, que transformaron el cantonalismo en independencia, con el desprecio de la disciplina militar, el poder judicial y el derecho de propiedad. La monarquía de Saboya asentada sobre las discordias personalistas de Sagasta, Ruiz Zorrilla, Serrano, Cristino Martos y Nicolás M^a Rivero no aguantó ni dos años, y la República, alianza entre los republicanos moderados y los demócratas radicales de Ruiz Zorrilla y Martos, condujo a las revueltas de las masas, tras la ruptura del pacto, utilizadas hábilmente por los tradicionalistas y los liberales arrepentidos tras el fracaso de su experimento revolucionario.

Pero sigamos con la obra que nos ocupa. A Momo le acompañan los bufos del teatro de Paul (teatro en el que se realizó el estreno) para ejecutar un plan que aún no desvelan.

Da comienzo la ceremonia. Bufo expone las razones de su arrepentimiento. Parte de estas razones son tomadas prestadas del *Tenorio*, por supuesto desfiguradas a la manera paródica:

BUFO.	Yo la ignorancia esprimí [sic];	D.JUAN.	¡Ah! Por doquiera que fui	3728
	la novedad exploté [sic];		la virtud escarnecí	3730
	de la prensa me reí ;		la razón atropellé,	3729
	yo los Cancanes bailé,		Yo a las cabañas bajé,	3733
	yo á los trapecios subí,		y a los palacios subí,	3734
	yo en la escena toreé		y a la justicia burlé,	3731
	la bota verde inventé		y emponzoñé cuanto vi.	3732
	y la bota carmesí;		y los claustros escalé;	3735
	y pues tal mi vida fué [sic],		y pues tal mi vida fue,	3736
	no hay compasion [sic] para mi.		no, no hay perdón para mí.	3737

En prueba de su arrepentimiento al mal sembrado en España, se le exige hacer un auto de fe, quemando en una pira un montón de obras bufas, cosa que no duda en realizar incluso con divertimento.

¹⁴ MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen y ÁVILA ARELLANO, Julián, *El Neorromanticismo español y su época, Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, CSIC, Madrid, 1987, p. 22.

Durante la coronación de Bufo entran en escena los bufos del teatro de Paul y le notifican que el género bufo aún vive en España. Se lo demuestran enseñándole la prensa: *El Imparcial*, *La Iberia*, *La Correspondencia*. Sus carteleras anuncian obras bufas (*El rey Midas*, *Barba azul*,...) en teatros como el de la Zarzuela. Por supuesto y a la vista de los hechos, Bufo se retracta de su conversión, pues ‘en el oro está el quid’.

Se podría esperar que durante el Sexenio Liberal debiera haber disminuido el éxito del teatro por obras, de las obras ‘bufas’, de las frívolas, de las paródicas. Podríamos pensar que toda revolución liberalizadora conlleva un avance en lo cultural. Que el mero entretenimiento vacío daría paso a la recuperación de las obras serias a las que hasta el momento sólo asistía una cada vez más caduca aristocracia en franca dilapidación autodestructiva de sus bienes. Pero no es así. Tenga en cuenta que se trata de una ‘revolución’ burguesa en la que la masa obrera e ignorante es sólo manejada por la potente burguesía, y que será de nuevo utilizada para la vuelta atrás en 1875 cuando se advierte de que se pierde el control sobre esa masa. Y esta burguesía chabacana en la cultura sólo ve negocio, y el negocio está en el divertimento frívolo y en el teatro por horas.

10. 4. 3. LA COPA DE PLATA

ZARZUELA EN DOS ACTOS Y EN VERSO

ARREGLADA, EN ESPAÑOL, A LA MÚSICA DEL MAESTRO VASSEUR, POR

ELOY PERILLAN BUXÓ, MIGUEL PASTORFIDO Y MARIANO PINA DOMINGUEZ

(Biblioteca Nacional)

Esta zarzuela se estrenó ‘con extraordinario éxito’¹⁵ en el Teatro del Circo el 25 de octubre de 1873 y no posee apenas nada en común con el don Juan de Zorrilla. Sólo cuatro versos escasos parodian parte de la narración de sus hazañas. La obra trata, en clave de humor picante, de la influencia de la vida marital en la calidad de voz de los varones. Los

¹⁵ En la portada de la edición de la Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1873.

protagonistas tienen nombres extraídos de la escala o terminología musical: Sol-sí, Sol-fá, Mi-fá, Pentágrama, Batuta, Atril, Arpa, Din-dón, junto con Euterpe y Lai-tú.

Narra la historia de un conjunto Tirolés que canta muy mal, pero desea conseguir 'La copa de Plata' del concurso anual. El equipo contrincante es muy superior dado que, como luego se sabrá, ha renunciado a los placeres maritales, dejando abandonadas en este aspecto a sus esposas.

En la escena VI de la obra, Mi-fá expresa su teoría acerca del motivo por el que ellos cantan tan mal. Cuando era joven cantaba muy bien:

MI-FA.	Yo á las estrellas subí,	D. JUAN.	yo a los palacios subí,	507
	yo los montes atroné,		yo los claustros escalé,	508
	y en todas partes dejé		y en todas partes dejé	509
	memoria eterna de mí.		memoria amarga de mí.	510

Pero en cuanto se enamoró, perdió su voz:

Quien bien ama, canta mal;
pues el corazon[sic] no canta,
y se seca la garganta,

El juez y cabecilla del grupo ofrece a su preciosa sobrina, junto con la copa y una dote abundante, a quien gane el concurso. Entre tanto, llega al pueblo un extranjero que resulta ser originario del cantón rival, aunque viene de España. Posee una voz excepcional y gana el torneo. Pero Mi-fá descubre que hizo promesa de no casamiento e intenta abortar el plan y situar a su sobrino en el lugar del agraciado para así obtener la dote. Al final se impone la cordura y el forastero se libra de su promesa, pagando una fuerte suma proveniente de la dote. Todas las mujeres de la aldea rival protestan ante el juez, pidiendo el divorcio, si no se arregla su situación. Finalmente todos se avienen y se pide el aplauso del público.

10. 4. 4. JUAN GARCIA

COMEDIA EN TRES ACTOS, EN VERSO ORIGINAL DE EUSEBIO BLASCO

MADRID, IMPRENTA JOSÉ RODRIGUEZ, 1877.

Representada por 1.^a vez en el Teatro de la Comedia el 22 de febrero de 1878.

(Fundación Juan March; Sociedad General)

Nos encontramos ante una comedia basada en el equívoco. Se autodenomina comedia sin más, pero bien podría haberse englobado dentro de los llamados Juguetes Cómicos, si no fuera por su excesiva extensión. En los juguetes, como aquí, la motivación argumental es la confusión introducida por un personaje, hasta que se aclara el enredo y concluye con un *happy end*.

La obra, en su argumento, nada tiene que ver con el *Tenorio*, y apenas parodia doce escasos versos, por lo que poco diremos aquí de ella salvo un breve resumen y la exposición comparativa de esos versos.

Doña Gertrudis fue abandonada por un breve amor de juventud que huyó a Cuba dejándola abandonada con una hermosa hija, María. Gertrudis siempre ha ocultado a su hija que no contrajo matrimonio con su padre y por ello María quiere solicitar el permiso de su padre para casarse con Serafín.

Doña Gertrudis encuentra al padre de María, Juan García, en la calle y enfadada lo agrede. Él huye, pero ella lo busca e incluso pone un anuncio en la prensa avisando que Juan García debe personarse en una dirección para recibir un dinero. La dirección es obviamente la de la pensión que regenta doña Gertrudis.

Gertrudis llega a su domicilio, agotada e histérica, y cuenta a su médico y amigo Lucas lo sucedido. Es tal el sofocón que se lleva la buena señora que cae enferma, quedando semiconsciente. En esta situación llega Juan García avisado por el anuncio y algo bebido, circunstancias que aprovecha Lucas para simular una boda rápida *in articulo mortis* en la que él mismo oficia de sacerdote.

A la mañana siguiente y ya recuperada Gertrudis, Lucas le informa de la buena nueva: Juan García accedió a contraer nupcias con ella, mientras ella estaba inconsciente.

Pero Juan informa a Lucas que él no es el Juan García que Lucas cree, aunque también acaba de llegar de Cuba, y sabe de la existencia del otro por anteriores equívocos de los que se benefició siempre el otro, que es un sinvergüenza. Además le informa de que el padre de María está casado con otra mujer en Cuba.

Juan expresa su mala fortuna y su buen corazón en el acto tercero (escena segunda) de la obra con unas palabras inspiradas en el *Tenorio*:

JUAN.	Por donde quiera que he ido	D. J.	Por dondequiera que fui	501
	siempre el mundo me ha burlado ,		a la justicia burlé ,	504
	los hombres me han engañado ,		la virtud escarnecí ,	503
	las mujeres me han vendido ;		y a las mujeres vendí .	505
	he sido en toda ocasión		y en todas partes dejé	509
	la víctima de algún modo		memoria amarga de mí .	510
	y me he resignado á todo			
	á costa del corazón.			
	Por eso doquier que fuí		¡Ah! Por doquiera que fui	3728
	mi corazón entregué		la razón atropellé ,	3729
	y por un necio pasé		y pues tal mi vida fue ,	3736
	y se rieron de mí .		no, no hay perdón para mí .	3737

Entre tanto, llega el verdadero padre de María, Juan García, el 'Malo' por oposición al hasta ahora presente 'Juan García Bueno', atraído también por el anuncio. Es informado por su tocayo de que se ha casado anoche con Gertrudis. Pretende huir, pero al enterarse de que tiene una hija, y al haber fallecido su mujer por las malas atenciones recibidas de un tal doctor Lucas que no llegó a ver (el médico amigo de Gertrudis) y no haberle dado descendencia, decide casarse con Gertrudis. Esto es posible al confesar Lucas que fue él el que hizo de sacerdote oficiante y por tanto la boda no fue válida. En vista de este arreglo, María, que no ha llegado a apercibirse de nada, ya puede, tranquilamente, casarse con Serafín. Juan García Bueno aportará la dote. Todos vivirán en la misma casa.

10. 4. 5. EL NUDO CORREDIZO¹⁶

Parodia en un acto y en verso del célebre drama en 3 actos titulado

El nudo gordiano, escrito por Eugenio Sellés

Original de Enrique G. Bedmar, Imprenta José Rodríguez, Madrid, 1878 (F. J. M.)

Estreno Teatro Eslava, 20-XII-1878

En la escena XVII aparece:

DARÍA.	El tiempo así mal no empleo:	D. JUAN.	El tiempo no malgastemos,	399
	a la guardilla llegué,		a la justicia burlé,	504
	y en un banco me senté		y en todas partes dejé	509
	al lado de un tío muy feo.		memoria amarga de mí.	510

10. 4. 6. UN TENORIO DE BROMA

JUGUETE CÓMICO EN UN ACTO

Vigo, Marzo de 1879

Adaptada posteriormente a Zarzuela con el título de:

LLUEVEN TENORIOS o *ENREDOS DE CARNAVAL*

Valladolid, noviembre de 1880

El autor, Bonifacio Pérez Rioja, no contento con recorrer todos los escenarios de Madrid para intentar la representación de su obra, la convirtió un año después en Zarzuela, género más de moda, pero ni aun así logró su objetivo, perseguido durante más de 10 años. En Valladolid, Ricardo Jancke se ofreció a escribir la parte cantada. En el Teatro de la Comedia de Madrid se aceptó la Zarzuela y se anunció en el periódico *La Opinión* del día 10. Pero el director de la compañía decidió suprimir el Coro por razones económicas, lo que llevó al autor a retirarla del teatro.

El juguete se basa en el escarmiento que reciben dos hombres casados que intentan aprovecharse de dos jovencitas. El hermano de las jóvenes, disfrazado de Tenorio aprovechando el baile de máscaras carnavalescas en el que se desarrolla la acción, conduce

¹⁶ Se puede descargar en la web [bibliotecavirtualmadrid.org](http://www.bibliotecavirtualmadrid.org) en formato pdf:
http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=2256

hasta la fiesta a las esposas de los infieles maridos para que les den su merecido. La obra se apoya fundamentalmente en el anonimato que producen las máscaras.

A la vista del argumento no se trata de una parodia de *Don Juan Tenorio*, aunque evidentemente el protagonista debido a su disfraz asuma parte de sus roles. De hecho este *don Juan* es un defensor de la moralidad y de la integridad de las mujeres en oposición al Tenorio real que más bien se identificaría en este caso con los malandrines que se proponen ser infieles a sus esposas.

pues si soy un Juan Tenorio
es en pró de la mujer.

10. 4. 7. EL NUEVO TENORIO, 1886.

Leyenda dramática en 7 actos, en prosa y en verso

ORIGINAL DE JOAQUIN M^a BARTRINA y

ROSENDO ARÚS Y ARDERIU

4^a EDICION, BARCELONA, ANTONIO LOPEZ, EDITOR, LIBRERÍA ESPAÑOLA

Esta obra pretende ser, y no lo consigue mal, una segunda parte del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, una continuación. No pretende ser una parodia y por ello muchos de los versos o prosas que parecen parodiar al don Juan de Zorrilla se pueden interpretar más en clave de identificar a los mismos personajes, que lógicamente usarían expresiones similares, que en clave paródica. Es de resaltar que a partir del acto tercero y hasta el final, subyace en parte del argumento una cierta parodia de otra obra de José Zorrilla. Nos referimos a *Traidor, Inconfeso y Mártir*, aunque hasta el final de la obra, como sucedía en la citada, no nos demos cuenta de la coincidencia. Esta coincidencia está peor llevada que la aducida como motivo de la obra, resultando bastante forzada.

La obra se estrenó en el teatro Ribas de Barcelona el 3 de Noviembre de 1886.

El argumento se justifica como sigue: don Juan Tenorio lleva 6 años dedicado al Dios del que tanto huyó en el Monasterio de Yuste junto a su fiel Ciutti, que no ha pasado

de fraile lego. Don Juan atribuye a alucinaciones las escenas sobrenaturales vividas en la anterior obra. No es pues el don Juan convertido que nos legó Zorrilla.

Cuando Centellas le ganó en duelo todos le dieron por muerto, pero el padre de D^a Ana que presencié la escena, comprobó que aún respiraba y lo trasladó a su casa con intención de vengarse de él cuando se restableciera. Pero aún convaleciente huyó de su casa yendo a parar a ese convento.

Al contrario que en la obra de Zorrilla este don Juan no se arrepiente de nada, y aunque también presencia apariciones, anotadas brevemente por el autor, éstas son interpretadas como alucinaciones de un moribundo, privándoles de todo significado sobrenatural ausente por lo demás en toda la obra. Es pues una obra de su tiempo.

10. 4. 8. ¡DOÑA INES DEL ALMA MIA!

JUGUETE CÓMICO EN UN ACTO Y EN VERSO

ORIGINAL DE FELIPE PEREZ Y GONZALEZ

Representado por primera vez en el Teatro Lara el 28 de Abril de 1890

(Biblioteca Nacional; Fundación Juan March)

Este Juguete Cómico tampoco tiene relación alguna en su argumento con *Don Juan Tenorio*. No puede por lo tanto considerarse una parodia de dicha obra a no ser con una añadidura de «parcialísima», a pesar de que su título así parece indicarlo. Aparte del título de la obra se hace una única referencia entrecomillada al drama en la página 24 (tercera edición de 1898, consultado en la Biblioteca de Teatro Contemporáneo de la Fundación Juan March). Se trata de los versos 725 a 727 que repite casi textualmente:

INÉS	«y ni aun sé como[sic] he tenido	DON JUAN	que no sé cómo he tenido	725
	»calma para haberle oído		calma para haberte oído	726
	»sin asentarle la mano.»		sin asentarte la mano!	727

La obra trata de una mujer, Inés, a la que un hombre desprecia tildándola de ‘tonta de Capirote’, debido a su parquedad de palabras. Sólo era capaz de articular cuatro

palabras delante del galán: ‘*si... no... ¡vaya!*’ y *¡pues!*’, aunque según nos cuenta la ofendida, eso ocurría debido a la turbación que él le producía, que por supuesto se llama Juan.

Como venganza por el despecho, Inés urde un plan maquiavélico, haciendo escribir a su padre una carta en la que le invita a su casa para conocer a sus otras tres hijas, tan bellas como Inés, pero radicalmente distintas.

Así pues, Inés se hace pasar sucesivamente por las tres hermanas: Irene, insoportablemente habladora, le hará valorar el silencio de Inés; Clara, marimacho y violenta, pretenderá enviudar en dos meses, para ser una viuda libre (es aquí cuando la protagonista usa los ya citados versos en franca amenaza contra Juan); y por último, Soledad, juerguista y bebedora.

Cuando Juan intenta escapar ante tal panorama, Inés le echa en cara haberla llamado ‘tonta de capirote’ y desvela la burla. Juan pide perdón e Inés le da la absolución. Se declaran su amor abrazándose y copiando los versos de sus tocayos:

JUAN	¡Doña Inés del alma mía!	D. ^a INÉS	«Doña Inés del alma mía.»	1644
INÉS	¡Don Juan de mi corazón!		¡Don Juan de mi corazón!	2284

Y finaliza la obra pidiendo el aplauso del respetable.

10. 4. 9. DOLORES... DE CABEZA O EL COLEGIAL ATREVIDO

de Salvador María GRANÉS (m.: Luis ARNEDO), Imprenta de R. Velasco, Madrid, 1895

Parodia en verso de la ópera *La Dolores* de Bretón

(Fundación Juan March)

De nuevo nos encontramos con Salvador María Granés. Pero esto no debe extrañarnos porque se trata sin duda alguna de uno de los escritores que más destacaron en la parodia. La tarea de Granés no conoció límites: Convirtió *Dos fanatismos* de Echegaray en *Dos cataclismos*; *La bofetada* de Pedro Novo en *El mojicón*; *La Pasionaria* de Leopoldo Cano en *La sanguinaria*; *Thermidor*, drama de Sardou que obtuvo gran éxito en Madrid¹⁷ en *Thimador*. Sobre todo se centró en óperas y zarzuelas: La *Carmen* de Bizet pasó a ser

¹⁷ ZAMORA VICENTE, Alonso, *La realidad esperpéntica* (aproximación a *Lucas de Bohemia*), segunda edición, Ed. Gredos, Madrid, 1988, pp. 28-29.

Carmela (1891); *Tosca*, de Puccini, en *La Fosca*; *El molinero de Subiza* en *El carbonero de Suiza*; *El salto del pasiego* en *El salto del gallego*; La zarzuela *La balada de la luz* de Eugenio Sellés, en *El balido del zulú*; *La bohème*, de Puccini, en *La Golfemia* (1900) que pasó a formar parte del vocabulario de la época¹⁸.

Pero concentrémonos ya en la obra de Granés que nos ocupa y que recordemos es parodia de *La Dolores* de Bretón. La única referencia paródica al *Tenorio* se refiere a la escena del sofá:

“[...] el sofá introduce la escena de amor, calco del *Tenorio*, entre Lázaro y Lola.”¹⁹

“Los requiebros de Lazarillo a Dolores, en *Dolores... de cabeza*, remedan la famosa “escena del sofá” pero rompiendo el contexto esperado”²⁰ en la escena primera del cuadro tercero:

LÁZARO	¿Di, no es cierto, angel[sic] de amor,	DJUAN	¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,	2170
	que hago bien el Tenorio,		que en esta apartada orilla	2171
	y que tú quieres casorio		más pura la luna brilla	2172
	cuanto más pronto mejor?		y se respira mejor?	2173
LOLA	Al verte a ti tan chiflado			
	me entró el amor de repente,			
	todo mi ser se ha incendiado			
	y echando chispas estoy.			
	Hacia el imán va el acero,			
	hacia el abismo el torrente,		sorbido al mar ese río.	2251
	hacia el caballo el cochero			
	y yo no sé a dónde voy.		yo voy a ti como va	2250

“En el éxtasis, suenan “tres aldabonazos y repique”. El repique contrasta con la escena tétrica de Zorrilla. Lola asegura no haber oído nada, y éstos se repiten (al igual que en el *Tenorio*).”²¹

Como se ve hemos seguido el libro de Barrena para comentar este libreto. Pero nos encontramos con un último comentario con el que no podemos estar de acuerdo: “Incluso la frase hecha, primero calco literario y luego casi refrán “los muertos que tú matas gozan de

¹⁸ PASTOR Y MOLINA, Roberto, “Vocabulario de madrileñismos”, *Revue Hispanique*, XVIII, 1908, núm. 53, pp. 51-72.

¹⁹ ZAMORA VICENTE, Alonso, *Op. cit.*, p. 121.

²⁰ *Op. cit.*, pp. 161-2.

²¹ *Op. cit.*, p. 162.

buena salud” con que se desprecia a los valentones, proviene del *Tenorio*, y la hemos visto en *Dolores... de cabeza*, de Salvador M^o[sic] Granés”²². Y no podemos estar de acuerdo porque dicha frase no aparece en el *Tenorio* por ninguna parte. Es curioso sin embargo la propagación que ha tenido este error desde ya hace tiempo (aparece hasta en una réplica parlamentaria del Marqués de Alucemas de noviembre, cómo no, de 1918). La investigación de la verdadera procedencia de este pareado intruso tuvo satisfactoria respuesta en el libro de Alonso Zamora Vicente sobre *La realidad esperpéntica*: “tiene un remoto origen en Ruiz de Alarcón, y alude a las fantasmagorías de *La verdad sospechosa*. Esta comedia es la fuente directa de *Le Menteur*, de Corneille, quien, en su adaptación, añadió la frase “*Les gens que vous truez, se portent assez bien*.”. Esta frase ha quedado como proverbial para los fanfarrones. Pues bien, esta frase fue divulgada en España por las apostillas de Alberto Lista a Ruiz de Alarcón, incluidas en el tomo XX de la Biblioteca de Autores Españoles (*Comedia* de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, editadas por J. E. Hartzenbusch, pág. 528)”²³ Posiblemente se asoció al *Tenorio* por su connotación funeral y su bravuconería.

10. 4. 10. ¡SIMÓN ES UN LILA! (F. J. M.)

Enrique López Marín y el maestro Arnedo son los autores de la letra y la música de esta obra estrenada en el Teatro Eslava el 15 de febrero de 1897. Es parodia de la ópera de Saint-Saens, *Sansón y Dalila*, que había conseguido éxito en el Teatro Real. El argumento sigue fielmente lo esencial, poniéndolo en solfa. También citada en J. Deleito y Piñuela, “Origen y apogeo del género chico”, p. 556.

“Volvamos de nuevo a *¡Simón es un lila!*. *Don Juan Tenorio* sale enredado en los versos de la parodia: la Hostería del Laurel se ha convertido en un sugerente “¡Al templo de Baco!”, en el que nos vamos a tropezar con frases enteras calcadas de la obra, en escenas

²² *Op. cit.*, p. 164

²³ *Op. cit.*, p. 75.

similares. Después de haber descuartizado un pelele, exacta contrafigura de Embeleco, a quien Simón quería matar”²⁴ en el acto primero:

ZUMO. Mas, ¿quién será el asesino?	ESULTOR	(¿Y quién será el que a don Juan	2824
SIMÓN. ¡Estáis hablando con él!	BUTTA	Estáis hablando con él.	226
ZUMO. ¿Tú?	D.DIEG.	¿Sois vos Buttarelli?	
SIMÓN. ¡Yo, sí! ¿Por qué te alteras?	BUTTA	Yo.	227
	ESULTURA	¿Y de qué te alteras,	3648
ZUMO. Es que...	D.DIEG.	¿Es verdad que hoy tiene aquí	228
SIMÓN. Vas a reprenderme,	D.JUAN.	¿Duda en mi valor ponerme,	3207
cuando hombre soy para hacerme		cuando hombre soy para hacerme	3208
platos de las calaveras?		platos de sus calaveras?	3209

Los peleles, muñecos, fantoches y guiñoles, serán más tarde usados profusamente por magos del esperpento como Valle Inclán. “Una de las expresiones más representativas y acertadas del sistema estético esperpéntico es la de comparar a los personajes, en los momentos decisivos, con un pelele. *Peleles* abundan en *Tirano Banderas*, en *El ruedo ibérico*. Nada más eficaz para dar precisa visión de la vida huidiza, de las muecas vacías, laxas, sin vigor interior, vidas acosadas por la brutalidad de un azar cualquiera.”²⁵

10. 4. 11. EL AUDAZ DON JUAN TENORIO

DRAMA EN CINCO ACTOS Y EN VERSO, ORIGINAL DE

D. ANTONIO CARETA Y VIDAL

MADRID, HIJOS DE E. HIDALGO, 1897

“Inspirado en lo que sobre el legendario personaje han escrito grandes ingenios, especialmente en lo que no ve el espectador en la obra del inmortal Zorrilla”, nos dice el autor en la portada. La obra fue estrenada el 24 de octubre de 1897 en el Teatro Principal de Barcelona y reproducida el 6 de noviembre en el coliseo de Tarragona de igual nombre.

La obra pretende esclarecer lo que Zorrilla dejó sin acabar. Así en la escena undécima del cuadro tercero, en el segundo acto, vemos que en realidad don Juan no conquista a Ana de Pantoja, sino que se hace pasar por don Luis sirviéndose de la oscuridad

²⁴ *Op. cit.*, p. 163.

²⁵ *Op. cit.*, p. 58.

La obra da comienzo con un ‘proemio’ en el que el autor rinde homenaje a Tirso, Moliere y Zorrilla, a los que reverencia sin pretender emularlos, en boca de ‘EL AUDAZ DON JUAN TENORIO’.

Como curiosidad, Careta sustituye en la más famosa escena del *Tenorio*, la del sofá, a don Juan y doña Inés por Ciutti y Brígida, en un acto de destrucción paródica de la famosa escena. Veámoslo (acto tercero que da comienzo en la quinta de don Juan. Brígida sentada, Ciutti a su lado en pié):

CIUTTI.	¿ No es verdad, cara de azor ,	D. JUAN.	¡Ah! ¿ No es cierto, ángel de amor ,	2170
	que más que estar en Sevilla		que en esta apartada orilla	2171
	te gusta ser mi costilla,		más pura la luna brilla	2172
	porque así te hallas mejor?		y se respira mejor?	2173
	Esa aura bajo el imperio		Esta aura que vaga llena	2174
	del espliego y del romero		de los sencillos olores	2175
	que se elevan del brasero		de las campesinas flores	2176
	en nubes de sahumero,		que brota esa orilla amena;	2177
	y por cuyo misterio		esa agua limpia y serena	2178
	se evitan el cruel dolor		que atraviesa sin temor	2179
	reuma y pésimo olor		la barca del pescador	2180
	que da la humedad del río:		que espera cantando el día,	2181
	¿ no es verdad, mochuelo mío ,		¿ no es cierto, paloma mía ,	2182
	que enciende el pecho en amor?		que están respirando amor?	2183
	Ese concierto maldito		Esa armonía que el viento	2184
	que arman, gruñendo, el marrano,		recoge entre esos millares	2185
	con su ladrar, el alano,		de floridos olivares,	2186
	con su flautilla, el mosquito		que agita con manso aliento,	2187
	y el ejército infinito		ese dulcísimo acento	2188
	de ranas, pueblo cantor,		con que trina el ruiseñor	2189
	eterno alborotador		de sus copas morador	2190
	de las regiones del lodo...		llamando al cercano día,	2191
	¿ No ves , no ves cómo todo,		¿ no es verdad, gacela mía ,	2192
	todo nos canta el amor?		que están respirando amor?	2193

10. 4. 12. TENORIO EN NÁPOLES

HUMORADA trágico bufo cómico lírico bailable

por JOAQUIN ARQUES

música de LIÑAN Y VIDEGAIN

Esta obra lleva como título alternativo los versos 507, 506, 509 y 510, por ese orden, del *Tenorio*:

Yo á los palacios subí,	507
yo á las cabañas bajé	506
y en todas partes dejé	509
memoria amarga de mí.	510

Fue estrenada ‘con gran éxito’, según dice en la primera página, en el Teatro Granvía de Barcelona el 31 de octubre de 1900, e impresa el mismo año en la imprenta de Manuel Tasis de Barcelona. Se desarrolla en un acto único compuesto de cuatro cuadros.

La obra trata de describir en clave cómico-paródica la etapa de la vida de Don Juan Tenorio justo anterior a la narrada en la obra de Zorrilla basándose en los versos 481 al 510 de las hazañas de don Juan en Nápoles. Algo así, salvando las distancias, como los que describen los años de vida oculta de Jesucristo basándose en las escasas referencias de los Evangelios.

Podríamos considerarla, en cuanto al desarrollo argumental, una parodia de tan solo esos versos. Se podría objetar que en esta obra se parodian también otros versos distintos a los citados. Esto es necesario para mantener la identidad y la personalidad de los protagonistas (don Juan y Ciutti), y a veces se emplea también para causar un efecto cómico basado en saltos en el tiempo.

La obra da comienzo con la entrada de don Juan y Ciutti en Nápoles. Apenas acaban de llegar y ya van 13 muertos. Ciutti tiene miedo de ser el 14º:

TENO	¿No has visto cómo á mis manos	D.JUAN T.	
	poco á poco van cayendo	<i>quien se precie que le ataje;</i>	493
	los que á estorbarme se atreven	<i>y haber si hay quien le aventaje</i>	494
	en lides o en galanteos?	<i>en juego, en lid o en amores.</i>	495

Ciutti se queja de que llevan casi dos días enteros sin descansar. Don Juan cede pero antes de retirarse topan con una Princesa y su Dueña y el Tenorio ofrece su brazo a la Princesa, pero ésta lo rechaza con ímpetu:

TENORIO Advierto que sois **altiva**. D.JUAN T. Desde *la princesa altiva* 486

PRINCESA Soy **Princesa**.

CIUTTI Ya tenemos

la princesa altiva en puerta

Es el primer salto en el tiempo. Necesitaban una princesa altiva que saldrá en los futuros versos de las hazañas de *Don Juan Tenorio*.

Pero la princesa va a contraer matrimonio esa misma noche en su palacio. Don Juan lo evitará con la ayuda del infierno.

PRINCESA Es muy **gallardo** el mancebo. D.JUAN T. yo **gallardo** y calavera 468

Tenorio y Ciutti entran en la pensión a ‘preparar el anzuelo’, no sin antes colocar ‘el cartel’ en la puerta de la habitación en el que está escrito: ‘*Aquí está Don Juan Tenorio para el que quiera algo de él*’

TENORIO **Yo á palacios subiré** D.JUAN T. **yo a los palacios subí,** 507

y con idénticas mañas,

descenderé **á las cabañas** Yo **a las cabañas** bajé 506

y todo lo **amargaré**. memoria **amarga** de mí 510

Al abandonar la pensión don Juan realiza una exposición de intenciones sobre su futuro inmediato con lo que el tiempo de los verbos de los famosos versos del Tenorio aún ha de estar en futuro. El último de estos versos se torna cómico.

El cuadro segundo se desarrolla en el palacio de la princesa. Rodolfo y la princesa van a contraer nupcias. Mientras aguardan la llegada del notario, Rodolfo cuenta al Príncipe que Tenorio está en Nápoles, que ya son muchos los muertos y que prepara un audaz golpe esta noche. La princesa comienza a temer que sea él el que la abordó, lo que manifiesta en un aparte:

PRINCESA ¡Oh, Dios mío! No sé porqué,
pero siento dentro del pecho

un fuego germinador D.JUAN **un fuego germinador** 2200

no encendido todavía **no encendido todavía,** 2201

El golpe consistiría en impedir una boda. La princesa ve confirmados sus temores:

PRINCESA	(Aparte) No hay duda es él,	D ^a INÉS	Yo desfallezco.	1691
	yo desfallezco.	AVELL.	Yo desfallezco. (<i>Cae desvanecido.</i>)	3401

Por fin llega el Notario, que como no podía ser de otro modo, es Tenorio disfrazado.

RODOLFO	El tiempo no malgastemos. (Con sorna)	D. JUAN T.	El tiempo no malgastemos.	399
	porque con su loco afán	D. JUAN	burlando mi loco afán.	2991
	podiera venir don Juan	SOMBRA	Yo soy doña Inés, don Juan,	2992
	[...]			
	firmemos antes	D. JUAN	Bebamos antes	

TENORIO	Firmemos	D. LUIS	Bebamos. (<i>Lo hacen.</i>)	420
---------	-----------------	---------	--------------------------------------	-----

Firma la Princesa, pero cuando le toca al Rodolfo don Juan se descubre. Rodolfo se va a ensayar una estocada y promete volver. La princesa le llama cobarde.

PRINCESA	Después de lo que ha pasado,	D. LUIS	mas, con lo que habéis osado,	2377
	imposible lo hais dejado		imposible la hais dejado	2378
	para que sea mi esposo		para vos y para mí.	2379

El padre reclama su derecho a decidir. Don Juan contesta que él es noble y valiente:

TENORIO	seré un esposo prudente	D. JUAN T.	yo la daré un buen esposo	2528
---------	--------------------------------	------------	----------------------------------	------

Y arrodillándose ante él:

TENORIO	Mira aquí á tus plantas pues	D. JUAN T.	Mira aquí a tus plantas, pues,	2218
	todo el altivo rigor...		todo el altivo rigor	2219

PRÍNCIPE Pero don Juan, por favor,
que yó no soy doña Inés.

Este salto al futuro es el más fuerte, ya que no proviene de don Juan sino de un extraño que también al parecer conoce el futuro exacto de don Juan. Es por ello este momento uno de los más cómicos.

Ante las súplicas de la Princesa, el padre accede a darles su bendición.

Rodolfo irrumpe en la sala tratando de evidenciar que Tenorio es carne de presidio y que no paga sus deudas.

TENORIO	¡Rodolfo, la lengua ten!	D. JUAN T.	Anciano, la lengua ten,	2449
---------	---------------------------------	------------	--------------------------------	------

Y viene acompañado de cuatro espadachines. Con la ayuda de Ciutti mata a dos y le da una estocada. Los otros dos huyen. Ciutti avisa a don Juan:

CIUTTI ¡Señór, un grupo de gente armada [...]

En el cuadro tercero, y una vez concluida la conquista de *la princesa altiva*, ya solo le queda a don Juan, *la que pesca en ruín barca* para completar las hazañas que ha de

Una vez conquistada la pescadora, en el último cuadro se acomete la huida de los protagonistas desde la casa de la pescadora en la que han pernoctado. Los pescadores, extrañados por su ausencia van a buscarla y Ciutti les dice para que los dejen en paz:

El Tenorio seduce una vez más a la pescadora antes de partir y aprovecha para ir practicando y depurando la escena del sofá:

TENO	Siéntate tú aquí mi amor y escucha la canción mía, que es cual la del pescador que espera cantando el día. [...] No bajes los lindos ojos ni os tornes con enojos;	D.JUAN	Reposa aquí, y un momento la barca del pescador que espera cantando al día, pasar vuestros lindos ojos, no los tornéis con enojos	2167 2180 2181 1653 1654
	¿No es verdad salmón amado, sal donde la mar la toma que eres un rico pescado para que yo me lo coma? [...]		¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor, «Luz de donde el sol la toma,	2170 1649
PESC.	Callad por Dios, ó no sé [...] por tí, no sueño, deliro, ¡ó arráncame el corazón, ó descerrájame un tiro!	INÉS	Callad, por Dios, ¡oh!, don Juan, ¿Qué es esto? ¿Sueño..., deliro? o arráncame el corazón, o ámame, porque te adoro.	2228 1772 2258 2259

Llega Ciutti. Es hora de irse en el bergantín 'Relámpago'. Don Juan le dice a la pescadora que se olvide de todo, que sólo era una broma y confiesa que él es Don Juan Tenorio.

La pescadora salva a don Juan entregando a su hermano en el lugar de su amado (visten parecido).

Finaliza la obra con palabras de Tenorio:

TENO	Si desde Sevilla aquí, preguntan por mi valor, público, amigo y señor, tú responderás por mí.	D.JUAN	tú responderás por mí.	2607
------	---	--------	-------------------------------	------

Final apoteósico (el autor señala que se ha de alumbrar el fondo con bengalas) para don Juan, y muy real, pues es el público el único que puede atestiguar las proezas de un personaje de ficción como es Don Juan Tenorio.

CONCLUSIÓN

“El humor no puede llegar a conclusiones, puesto que toda conclusión es una muerte intelectual”¹.

En esta tesis doctoral hemos recorrido y analizado todas las hasta ahora consideradas parodias dramáticas del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla publicadas durante el siglo XIX, tal y como reza en título de la Tesis. Hemos resuelto definitivamente, esperamos, cuáles de ellas merecen este calificativo y cuáles se han *colado* en las listas de autores de renombre como Gies² por el simple hecho de contar con un título engañoso o la aparición de algún o algunos versos en la obra. Por lo tanto en adelante entendemos que cuando se trate de listar las parodias dramáticas de *Don Juan Tenorio* se ha de incluir en la lista las siguientes: *Juan el Perdío* de Mariano Pina y Bohigas (1848); *Juan el Perdío, segunda parte* de Mejías y Escassy (1866); *Don Juan Notorio*, anónimo (1874); *Doña Juana Tenorio* de Rafael María Liern (1876); *El Novio de Doña Inés* de Javier de Burgos (1884); *Juanito Tenorio* de Salvador María Granés (1886); *La Herencia de Tenorio* de Adelaida Muñiz y Mas (1892); *Don Mateo Tenorio* de Angel de la Guardia (1895); y *Juaneca* de Juan Tavarés

¹ ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia dramática Naturaleza y técnica(s)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995, p. 19.

² GIES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, New York, edición en español 1996, p. 400.

La lista de Gies es la siguiente:

“Una lista incompleta de títulos publicados en el XIX incluiría *Juan el perdío*, de Mariano Pina y Bohigas (1848), *L'agüello Pollastre*, de Chusep Baldovi (1859), *Don Giovanni Tenorio*, de Ramón Domínguez Herbella (1864), *Un Tenorio Moderno*, de José María Nogués (1864), *Juan el perdío, segunda parte*, de ‘Luis Mejías y Escassy’ (1866), *Don Juan Tenorio, burdel en cinco actos y 2.000 escándalos*, parodia pornográfica anónima (1874), *El convidado de piedra*, de Rafael del Castillo (1875), *Doña Juana Tenorio*, de Rafael María Liern y Cerach (1876), *Las mocedades de don Juan Tenorio*, de Juan de Alba (1877), *Tenorio y Mejía*, de Leandro Tomé Ros (1877), *Un Tenorio de broma*, de Bonifacio Pérez Rioja (1879), *El novio de doña Inés*, de Javier de Burgos (1884), *El nuevo tenorio*, de Joaquín María Bartrina (1886), *Juanito Tenorio*, de Salvador María Granés (1886), *Doña Inés del alma mía*, de Felipe Pérez González (1890), *Don Juanito*, de Ramiro Blanco (1891), *La herencia del Tenorio*, de Adelaida Muñiz y Mas (1892), *Don Matero Tenorio*, de Ángel de la Guardia (1895), *don Juanico*, de Jaime Llopart Munné (1896), *Juaneca*, de Juan Tavarés (1996), *La noche del Tenorio*, de Felipe Pérez Capo (1897), *¡Tenorios!*, de A. Ferrer y Codina (1897), *El audaz don Juan Tenorio*, de Antonio Careta y Vidal (1898), y *Un Tenorio y un Mejía*, de Salvador Bonavía (1898)”

Además de las rectificaciones realizadas a esta lista en el texto de la tesis nótese también que la parodia pornográfica se llama *don Juan Notorio*, y no Tenorio; el autor de *Tenorio y Mejía*, Leandro Torromé, no Tomé Ros como figura en el texto de Gies.

(1896). Separando claramente, si se desean citar, obras como *Un Tenorio Moderno* de Nogués (1864); *Tenorio y Mejía* de Torromé (1877); *La Noche del Tenorio* de Pérez Capo (1897). Y sobre todo otras como *El Carnaval de Sevilla* de Enrique Prieto (1872); *Traidor, Inconfeso y Bufo* (1872); *La copa de Plata* (1873); *Juan García* (1877); *El nudo Corredizo* (1878); *Un Tenorio de Broma* (1979) y su adaptación a zarzuela con el título *Llueven Tenorios o enredos de Carnaval* (1880); *El Nuevo Tenorio* (1886); *¡Doña Inés del Alma mía!* (1890); *Dolores... de cabeza o el colegial atrevido* (1895); *¡Simón es un lila!* (1897); *El Audaz don Juan Tenorio* (1897) y *Tenorio en Nápoles* (1900), que sólo por contener breves referencias al *Tenorio* o por ser historias diferentes (*Tenorio en Nápoles* es una precuela y *El Nuevo Tenorio*, una secuela) no deberían ser citadas sin más entre las parodias del *Tenorio*.

A lo largo de toda esta tesis hemos comparado escena a escena y verso a verso cada parodia con la original, y por ello podemos afirmar, como por otra parte era lógico, que sin duda laguna la escena del sofá es la más apreciada y cuidada por parte de todos los parodistas del *Tenorio*. Y afirmamos que es lógico ya que es la estrofa mejor conocida por todos los españoles, una gran parte de los cuales serían capaces de recitarla casi entera de memoria. Es tal la importancia de este pasaje en la historia socioliteraria de España que aparecen partes del mismo no sólo en obras consideradas estrictamente como parodias de *Don Juan Tenorio*, induciendo a algunos investigadores del tema a considerar parodias a obras que no lo son. Linda Hutcheon opina, y estamos de acuerdo, que la multitud de versiones de la citada escena del sofá, lejos de comprometer el trabajo original, contribuye al enriquecimiento mutuo de ambas obras: la original y la parodia³. Recordemos a modo de conclusión algunos ejemplos del tratamiento dado al estribillo de la escena del sofá como punto central e irrenunciable de múltiples parodias:

³ HUTCHEON, Linda, *A theory of Parody*, Methuen, New York, 1985, p.97.

José Zorrilla <i>Don Juan Tenorio</i> (1844)	Mariano Pina y Bohigas <i>Juan el perdío</i> (1848)	José María Nogués <i>Un Tenorio moderno</i> (1864)
		Y más se aumente este ardor que en mi pecho se ha encerrado
¿No es cierto, paloma mía, que están respirando amor?	No es cierto, Chatiya mía, que esto es mejó quer comé?	porque todo a vuestro lado está respirando amor.
Javier de Burgos <i>El novio de d^a. Inés</i> (1884)	Adelaida Muñiz y Mas <i>La herencia de T^o.</i> (1892)	Angel de la Guardia <i>Don Mateo Tenorio</i> (1895)
Ah! No es cierto, ángel de amor, que en esta apartada orilla... [...]	¿No es cierto, lechuza mía, que no respiran amor?	¿No sabes, prenda querida, [...]
Están respirando amor?		que has de llegar á quererme?

En el análisis de los textos también hemos entrado en el terreno lingüístico y de los dialectos (Pérdida de fonemas, Metátesis, Acentuación errónea, Alteración o Confusión de fonemas, Sincopación de sílaba(s), Aspiración de ‘h’ (o vocal), Contracción, Adición de fonema(s), Analogía morfológica, etc.), en especial al acercarnos a obras como la pretendida segunda parte de *Juan el perdío* o la explícita y malhablada *Don Juan Notorio*.

Hemos advertido que ninguna de las parodias de *Don Juan* tiene pretensiones en cuanto al compromiso con temas más o menos espinosos, como el pecado, la muerte, la contrición,... Ni siquiera con la igualdad de género, como podría pensarse de *Doña Juana Tenorio*, por su título, o de *La herencia de Tenorio*, por estar escrita por una mujer. Y quizás sea lógico por ser parodias de pretensiones cómicas. “Efectivamente, en la mayoría de los casos, la única finalidad de la parodia está en distorsionar cómicamente la forma y la expresión de la obra de contenido serio, alterando su significado. No hay una norma fija para ello, sino que el parodista, de una manera arbitraria destruye, o elimina, elementos y construye otros, según su óptica y su gusto. La única condición es que mantenga aquéllos que garanticen la relación parodia-obra parodiada (hipertexto-hipotexto, según la terminología genettiana) y que ésta sea perceptible para el receptor.”⁴ Pero nos hubiera gustado que así fuera pues la comicidad no está reñida con la ironía crítica, por lo que nos atrevemos a echar en cara a Liern que en su feminización del mito no haya aportado apenas nada,

⁴ *Apud* ÍÑIGUEZ BARRENA, p. 17.

estando dotado como escritor para hacerlo. Tampoco se nota mucho la mano femenina de Adelaida Muñiz en su monetarista *Herencia*, más allá de la disminución de las capacidades conquistadoras de don Juan y la mayor iniciativa de la parte femenina en la obra y el uso del metateatro. Y si bien es verdad que en *Mateo Tenorio* se recurre un poco a personajes de la política, y en modo crítico, seguramente sea incluso excesivo calificarla de parodia política y mucho menos comprometida con la política. “Pero la indignación y la cólera sólo permanecen en unos pocos espíritus (Espronceda, Valle Inclán, Muñoz Seca, Jardiel Poncela,...). Para éstos ser parodista más que un oficio es una actitud ante la vida. El resto de escritores que cultivan este género metatextual no tienen altos ideales y su objetivo único es producir la hilaridad en el público.”⁵

Hemos invertido gran cantidad de tiempo buscando y rebuscando en las hemerotecas de la época referencias a las obras estudiadas, a la búsqueda de las críticas de los críticos de la época, apuntando las fechas de los estrenos y el éxito o fracaso de público, así como extrayendo gráficos que aportan más frescura e información a nuestro trabajo y que en algunas ocasiones constituyen en sí mismos verdaderas micro-parodias (*La Época*, *El Imparcial*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Liberal*, *Madrid Cómico*, *El Globo*, *La Opinión*, *El Heraldo de Madrid*, *El País*, etc.).

Quiero anotar, y anotarlo como muy importante, la presencia de lo paródico en todas las manifestaciones de la vida nacional especialmente del último tercio del siglo XIX y primeros años del XX, no sólo en lo literario, sino también en lo político. Lo encontramos por todas partes. Por ello hemos querido reflejar aquí al menos una mínima parte de su presencia en la prensa y revistas de la época. Y qué mejor manera de mostrarlo que transversalmente, a lo largo de todo este estudio, mediante la inclusión de caricaturas acompañadas muchas veces de poemas paródicos y chistes gráficos. Muchos de ellos los hemos extraído del *Madrid Cómico*, aunque otras revistas como *Gedeón* también recurren mucho a parodiar el drama “(20, I, 1898; 1, XI, 1899, varios casos; 27, V, 1901; 6, XI, 1901; 19, XI, 1903; 31, X, 1909: Moret se dirige a la estatua de Maura: “Yo soy vuestro

⁵ *Ibíd.*

matador...”;...)”⁶. Y esto limitándonos a Madrid, porque si nos vamos a Barcelona entre 1895 y 1900 veremos también algunas en catalán en *Lo teatre catalá*, o *Barcelona cómica*. En fin, inabarcable y quizás tema para otro estudio que nos encantaría leer y disfrutar.

Hemos escudriñado la Red para no dejarnos, a ser posible, nada de importancia, en especial escrito a última hora, labor que es posible sólo hoy en día gracias a Internet que nos ha permitido acceder a bibliotecas que de otra manera habría sido muy difícil de acceder. Y en fin, hemos tenido que descartar material por exceder los límites de este trabajo y por mantenernos en una extensión razonable. Esperemos haber conseguido el propósito y aportar algo de valor en el terreno elegido. Como dijo una vez la célebre escritora Isabel Allende en una entrevista televisiva, si copias a un autor es un plagio, pero si copias a varios, es una investigación. Pues en este proceso de investigación, esperamos haber contribuido un granito de arena en la playa paródica del inmenso mar donjuanesco.

Y esperamos que los futuros lectores de este trabajo disfruten con él al menos tanto como yo he disfrutado.

⁶ ZAMORA VICENTE, Alonso, *La realidad esperpéntica (aproximación a Lucas de Bohemia)*, segunda edición, Ed. Gredos, Madrid, 1988, pp. 62-63.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

ARQUES, Joaquín (m. Liñan y Videgain), *Tenorio en Nápoles*, Imprenta de Manuel Tasis, Barcelona, 1900.

ARÚS Y ARDERIU, Rosendo y BARTRINA, Joaquín M^a, *El Nuevo Tenorio*, Antonio López, Editor, Librería Española, Barcelona, 1886.

BEDMAR, Enrique G., *El Nudo Corredizo*, Parodia en un acto y en verso del célebre drama en 3 actos titulado *El nudo gordiano*, escrito por Eugenio Sellés, Imprenta José Rodríguez, Madrid, 1873.

BLASCO, Eusebio, *Juan García*, Imprenta José Rodríguez, Madrid, 1877.

BURGOS, Javier de, *El novio de doña Inés*, Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, Madrid, 1884.

CARETA Y VIDAL, Antoni, *El audaz don Juan Tenorio: drama en cinco actos y en verso*, Madrid: Hijos de E. Hidalgo, 1897.

Imprenta de la Industria de Collazos y Tasis, Barcelona, 1899.

Don Juan Notorio Burdel en cinco actos 2000 escándalos por Ahí me las dén todas, Establecimiento Jodeográfico Ultra-montano, San Lúcar de Barrameda, 1874.

GRANÉS, Salvador María (m.: Luis ARNEDO), *Dolores... de Cabeza o el Colegial Atrevido*, Parodia en verso de la ópera *La Dolores* de Bretón, Imprenta de R. Velasco, Madrid, 1895.

----- (m.: NIETO, Manuel), *Juanito Tenorio*, R. Velasco, impresor, Madrid, 1886.

GUARDIA, Ángel de la, *Don Mateo Tenorio*, R. Velasco, Imp., Madrid, 1895.

LIERN, Rafael María, *Doña Juana Tenorio*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1876.

LÓPEZ MARÍN, Enrique y el maestro ARNEDO, *¡Simón es un Lila!*, parodia de la ópera de Saint-Saens, *Sansón y Dalila*, 1897.

MEJÍAS Y ESCASSY, Luis, *Juan el Perdío*: disparate humorístico, parodia de la segunda parte de *Don Juan Tenorio*, en un acto y en verso, Imprenta de G. Alhambra, Madrid, 1886.

MUÑIZ Y MAS, Adelaida, *La herencia de Tenorio*, Imprenta de J. M. Ducazcal, Madrid, 1892.

NOGUÉS, José María, *Un Tenorio Moderno*, zarzuela en un acto y en verso, 1864.

PÉREZ CAPO, Felipe, *La Noche del Tenorio*, Música Miguel Santonja, Florencio Fiscowich, Madrid, 1897.

PÉREZ RIOJA, Bonifacio, *Llueven Tenorios o Enredos de Carnaval*, Música de Ricardo Jancke, Valladolid, 1880.

-----, *Un Tenorio de Broma*, Vigo, Marzo de 1879.

PEREZ Y GONZALEZ, Felipe, *¡Doña Inés del Alma Mía!*, 1890.

PINA Y BOHIGAS, Mariano, *Juan el perdío*, quinta ed., Imprenta de Francisco Nuñez, Salamanca, 1880.

PRIETO, Enrique, *El Carnaval de Sevilla*, con música de Miguel Blanco, 1872.

TAVARÉS, Juan, *Juaneca*, Madrid, 1896.

TORROMÉ, Leandro, *Tenorio y Mejía*, Juguete Cómico en un acto y en verso, 1877.

Varios autores (Eloy Perillan Buxó, Miguel Pastorfido y Mariano Pina Domínguez), *La Copa de Plata*, Zarzuela arreglada en español, a la música de Vasseur, 1873.

Varios abonados al Teatro de la Zarzuela, con música de Reparaz, *Traidor, Inconfeso y Bufo*, Gabriel Alhambra, 1873.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

AGUIRRE, J. M., “Las dos noches de don Juan Tenorio”, *Segismundo*, Núms. 25-26, Madrid, 1977.

AGUSTÍN, Francisco, *Don Juan en el teatro, en la novela y en la vida*, Editorial Peláez, Madrid, 1928.

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Zorrilla: su vida y su obra*, Santarén, Valladolid, 1943.

- BELTRÁN NÚÑEZ, Pablo, *Salvador María Granés autor del género chico y periodista satírico*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.
- BLESA, Túa (BLESA LALINDE, José Ángel), “Parodia: Literatura” en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1994.
- CALDERA, Ermanno, “La última etapa de la comedia de magia” en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, I, Bulzoni, Roma, 1982.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *Evolución de los temas literarios*, Santiago de Chile, Ercilla, 1936.
- Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, recopilación, edición e introducción de Carlos Serrano, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1996.
- CASALDUERO, Joaquín, *Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español*, Ed. Porrúa, 1975.
- Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XIX*, Fundación Juan March, Madrid, 1986.
- Comercio*, Cádiz, 1-3 de noviembre de 1866.
- CHICOTE, Enrique, *Biografía de Loreto Prado*, «Instituto editorial Reus», Madrid, 1955.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del s. XIX*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1934.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.
- CUENCA, Francisco, *Teatro andaluz contemporáneo*, Tomo I: *Autores y obras*, Biblioteca de Cultura Andaluza, Maza, Caso y Cía., La Habana, 1937.
- DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo, “Aspectos de la teatralidad romántica: las comedias de Zorrilla” en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte Actas del congreso de historia y crítica del teatro de comedias*, Edición de Fundación Pedro Muñoz Seca, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, 1995.

- y GUTIÉRREZ FLORES, Fabian, “La «teatralidad» en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla” en *Crítica hispánica El teatro español en el siglo XIX*, Vol. XVII, n.º 1, Duquesne University, 1995.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, Saturnino Calleja, Madrid, s. a.
- , «Origen y Apogeo del Género Chico», *Rev. de Occ.*, Madrid, 1949.
- Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Vigésima Primera Edición, Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, tomo II, dirigido por Ricardo Gullón, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tomos XXVI, XXX, XXXIII, XXXVIII, Hijos de J. Espasa, Editores, Espasa Calpe, Barcelona.
- Época (La)*, Madrid, 26 de octubre, 3 de noviembre de 1879.
- 28 de noviembre de 1886.
- 13 de nov. 1892, Año XLIV, n.º 14.429.
- «Ecos Madrileños», «Diversiones públicas», 28 de octubre de 1895.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar, “El costumbrismo del teatro breve durante el último tercio del siglo XIX y sus raíces románticas”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Vol. 4: *Del Romanticismo a la Guerra Civil* / coord. por Derek Flitter, Birmingham, 1998, págs. 130-139.
- , “El teatro lírico español: un siglo de aplausos (una aproximación a las claves del éxito entre 1875-1910)”, *«Estrenado con gran aplauso»: teatro español, 1844-1936*, coordinado por Marsha Swislocki y Miguel Valladares, Ed. Iberoamericana, 2008. Páginas 209-230.
- , *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1995.
- FARINELLI, Arturo, “Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir” en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1899.

- , "Don Giovanni, note critiche" en *Giornale storico della letteratura italiana*, XXVII, Loescher, Torino, 1896.
- FEAL, Carlos, *En nombre de don Juan*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 1984.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Historia política de la España contemporánea*, II, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- FRAGO GRACÍA, Juan A., "Tópicos lingüísticos y tipos cómicos en el teatro y en la lírica de los siglos XVI-XVIII" en *Philología Hispalense*, Año I, Vol. I, Fascículo I, 1986.
- G. SÁNCHEZ, Roberto, "Cara y cruz de la teatralidad romántica (*Don Alvaro* y *Don Juan Tenorio*)", suplemento literario de *Ínsula*, núm. 336.
- GARCÍA CADENA, Peregrin, «Los Teatros. I», *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, núm. XLII, Madrid, 15 de noviembre de 1875.
- , «Revista de Teatros», *Los Lunes de «El Imparcial»*, 15 de noviembre de 1875.
- , «Los Teatros. I», *Ilustración Española y Americana (La)*, Año XIX. núm. XLII, Madrid, 15 de noviembre de 1875.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, "Don Juan...y siempre al final la muerte", *Segismundo*, Núms. 17-18.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
- "Gente de bastidores. 118 retratos en 118 páginas..." en *El Libro del Año*, Director y Propietario Ricardo Ruiz y Benítez de Lago, Tip. «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1899.
- GIES, David T., "*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia" en *Hispanic Review*, LVIII, 1990.
- , "La subversión de don Juan: parodias decimonónicas del *Tenorio* con una nota pornográfica", *España Contemporánea*, Revista de Literatura y Cultura, Tomo 7, Nº 1, Universidad de Zaragoza, 1994, págs. 93-102.
- , *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, Cambridge University Press, New York, 1994.

-----, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, New York, 1996.

Globo (El), «Novedades Teatrales», 28 de noviembre de 1886.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Don Ramón María del Valle Inclán*, Espasa-Calpe, Madrid, 4.^a edición, 1969.

Historia del don Juan Tenorio (La), colección La novela teatral, Director de la colección, José de Urquía, Madrid, 29 de Oct., 1920.

Heraldo de Madrid (El), 11 (n.º 740), 12 (n.º 741), 26 (n.º 755) del noviembre, 2 (n.º 761), 7 (n.º 766), 8 (n.º 767), 17 (n.º 776) del diciembre del 1892.

HUTCHEON, Linda, *A theory of Parody*, Methuen, New York, 1985.

Imparcial (El): diario liberal, Año IX, n.º 3039, «Sección de Espectáculos», 11-30 de noviembre de 1875.

31 de octubre de 1879. Cartelera días uno al seis de noviembre de 1879.

15 de noviembre de 1884, hasta el día 12 de diciembre.

Desde el 27 de noviembre al 31 de diciembre de 1886.

«Espectáculos para Hoy», «Sección de Espectáculos», 12 de noviembre, año XXVI, núm. 9.156, Año 1892.

«Sección de Espectáculos», 13 de nov., n.º 9157, 1892.

«Ídem.», domingo 27 de octubre de 1895.

ÍNIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia dramática Naturaleza y técnica(s)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de Términos Filológicos*, Tercera edición corregida, 7.^a reimpresión, Editorial Gredos, Madrid, 1987.

Liberal (El), Madrid, «Diversiones públicas», año VI, número 1949, Sábado, 15 de noviembre de 1884. «Teatro de la Comedia», Madrid.-Año. VI.-N.º 1950, Domingo 16 de noviembre de 1884.

«Entre bastidores», sábado 26 de octubre (año XVII-Madrid-n.º 5867) y domingo 27 de octubre de 1895.

LLORENS, Vicente, *El romanticismo español*, J. March, Madrid, 1979.

- LÓPEZ, Ignacio-Javier, *Caballero de novela (ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930)*, Puvill-Editor, Barcelona, 1986.
- MADARIAGA, Salvador de, *Don Juan y la donjuanía*, Sudamericana, Buenos Aires, 1950.
- Madrid Cómico*, “Actores cómicos”, Portada, año I, num. 13, 28 de marzo de 1880.
2 de mayo, 25 de julio, 12 de diciembre de 1880.
6 de mayo de 1883.
«Los Juanes», 24 de Junio; Portada, por Cilla, 29 de julio de 1883.
«A la orilla del mar», 27 de julio de 1884, año IV, n.º 75.
«Espectáculos», año IV, 23 de noviembre de 1884.
11 de enero de 1885.
23 de enero, 25 de diciembre de 1886.
9 de abril de 1887.
3 de marzo, 9 de junio de 1888.
26 de enero, 23 de febrero, 5 de octubre de 1889.
22 de noviembre de 1890.
10 de enero de 1891.
14 de enero de 1893.
10 de marzo, 3 de noviembre de 1894.
16 de junio de 1900
12 de enero de 1901.
- ALMOGUERA, «Frasas del Tenorio», nº 37, 29 de octubre y 19 de noviembre de 1910.
- MAEZTU, Ramiro de, “Don Juan o el poder” en *Don Quijote, don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, Calpe, Madrid, 1925.
- MANSOUR, George P., “Algunos don Juanes olvidados del siglo XIX”, *Revista de estudios Hispánicos*, Vol. II, N.º 2, University of Alabama Press, Noviembre 1968.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Séptima edición, Espasa Calpe, Madrid, 1955 (1940, la primera edición).
- MARINA, José Antonio, *Elogio y refutación del Ingenio*, Anagrama, Barcelona, 1992.

- MEDINA GALLEG0, Miguel, *Un ensayo apasionante y una parodia erudita. "Don Juan y la donjuanía" o "Seis donjuanes y una dama" (1950), de Salvador de Madariaga*, coord. por Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, 1998.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen y ÁVILA ARELLANO, Julián, *El Neorromanticismo español y su época, Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, CSIC, Madrid, 1987.
- MOLHO, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Siglo Veintiuno de España Editores, S. A., Madrid, 1993.
- MOMPÓ NAVARRO, Jacob, "La Família Torromé: Introducció a l'estudi d'una família de dramaturgs del tombant del segle XIX", *Revista Internacional d'Humanitats*, nº 33, CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, jan-mar 2015.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, Luis, «Don Juan Tenorio, la personalización del mito», *Estudios Filosóficos*, X, 1974-1975.
- MUÑOZ SECA, Pedro, *La venganza de Don Mendo*, EDAF, introducción de J. Huerta Calvo, 1998.
- NOZICK, Martin, «Some parodies of *Don Juan Tenorio*», *Hispania*, XXXIII, Oberlin College, Oberlin, Ohio, 1950.
- Opinión (La)*, sábado 27 de noviembre de 1886.
- País (El)*, «Espectáculos», núm. 1992, 12 de noviembre, Madrid, año VI, 1892.
- PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero hispanoamericano*, 2.^a ed., tomo XIII, Barcelona, 1948-71.
- PAREDES MÉNDEZ, Francisca, "Las hijas de Don Juan, de Blanca de los Ríos y otros textos: donjuanismo y flamenquismo vs. regeneración nacional", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- PASTOR Y MOLINA, Roberto, "Vocabulario de madrileñismos", *Revue Hispanique*, XVIII, 1908, núm. 53.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía, *Don Juan Tenorio en la España del s. XX literatura y cine*, ed. Cátedra, Madrid, 1998.

- PÉREZ MARTÍNEZ, José V., *Anales del Teatro y de la música*, Est. Tip. De Ricardo Fe, Madrid, 1884.
- PI Y MARGALL, Francisco, «Observaciones sobre el carácter de Don Juan Tenorio», *Trabajos Sueltos*, Librería Española, Barcelona, 1895.
- PORTABELLA DURAN, P., *Psicología de Don Juan Práctica del enamoramiento*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1965.
- PRÓ Y RUIZ, Serafín, *Teatralerías, (Anécdotas de teatro y de la música)*, Imprenta «La Geditana», Cádiz, 1953.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1994.
- ROMERO FERRER, Alberto, *El género chico Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, *Teatro y Polisistema (Hacia un estudio de las representaciones teatrales durante la segunda mitad del siglo XIX)*, Editorial Complutense, diciembre 2006.
- RUIBAL, José, *Teatro sobre teatro*, Cátedra, Madrid, 1977.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- SAENZ-ALONSO, Mercedes, *Don Juan y el donjuanismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.
- SALGOT, A. DE, *Don Juan Tenorio y donjuanismo*, Juventud, Barcelona, 1953.
- SELDEN, Raman, *La Teoría Literaria Contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987.
- SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España, 2. El siglo XIX*, Alianza Editorial, Madrid, 1.^a ed., 1983, 4.^a reimpresión, 1996.
- SERRANO, Carlos, “Arniches y la parodia donjuanesca: *El Trust de los Tenorios* (1910)” en *Estudios sobre Carlos Arniches*, Edición de Juan A. Ríos Carratalá, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» diputación de Alicante, Alicante, 1994.
- , “*Don Juan Tenorio* y sus parodias: el teatro como empresa cultural” en *Actas del congreso sobre José Zorrilla Una nueva lectura*, ed. coordinada por Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.

- SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX*, Segismundo, 1974.
- , *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*, Editorial Castalia, Madrid, 1991.
- SUÁREZ DE DEZA, Vicente, «Comedia burlesca de *Los Amantes de Teruel*», *Parte Primera de los Donayres de Tersicore*, Por Melchor Sánchez, Madrid, 1663.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Zorrilla», *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1965.
- WEINSTEIN, Leo, *The Metamorphoses of Don Juan*, AMS Press, Nueva York, 1967.
- ZAMACOIS, Eduardo, *Desde mi butaca apuntes para una psicología de nuestros actores*, Casa editorial Maucci, Barcelona, 1911.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de Bohemia)*, segunda edición, Ed. Gredos, Madrid, 1988.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio. Edición facsímil del autógrafo propiedad de la Real Academia Española*, Real Academia Española, Madrid, 1974.
- , *Don Juan Tenorio*, Edición e Introducción de Andrés Amorós, Colección la Avispa, Madrid, 1985.
- , *Don Juan Tenorio*, Edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid, 1992.
- , *Don Juan Tenorio*, Edición de Dámaso Chicharro, Librería Ágora, Málaga, 1982.
- , *Don Juan Tenorio*, Introducción de Francisco Nieva, Espasa-Calpe, Madrid, Primera edición: 1940; Decimoséptima edición: 1990.
- , *Don Juan Tenorio*, Edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993.
- , *Don Juan Tenorio*, M. P. D., Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1904.
- , *Don Juan Tenorio*, Introducción de Jorge Campos, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- , *Don Juan Tenorio. El Capitán Montoya*, edición de Jean-Louis Picoche, Taurus, Madrid, 1992.

-----, *Don Juan Tenorio. Traidor, Inconfeso y Mártir*, Edición, introducción y notas de José Luis Gómez, Planeta, Barcelona, Primera edición: 1984; Segunda edición: 1990.

-----, *Don Juan Tenorio. Traidor, Inconfeso y Mártir. El Puñal del Godo*, nota preliminar de F. S. R., Colección Crisol, n.º 177, M. Aguilar, editor, Madrid, 1946.

Varios autores (Francisco Javier Blasco Pascual, Joaquín Álvarez Barrientos, Ermanno Caldera y Ricardo de la Fuente), *La comedia de magia y de santos*, Ediciones Júcar, Madrid, 1992.

Varios autores (Tirso de Molina, Antonio de Zamora, José de Zorrilla, Miguel de Unamuno y Salvador de Madariaga), *Don Juan, evolución dramática del mito*, editado por Isasi Angulo, Libro clásico, Editorial Bruguera, Barcelona, 1972.

